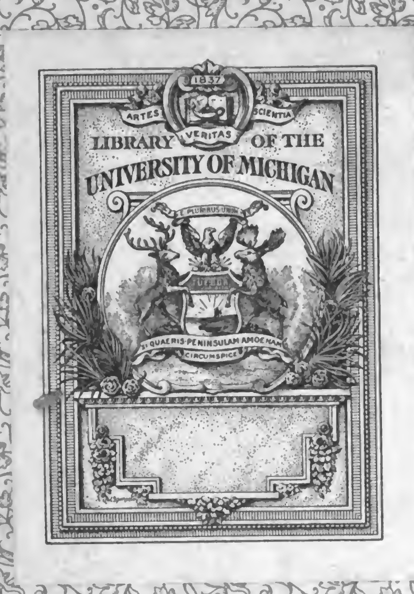
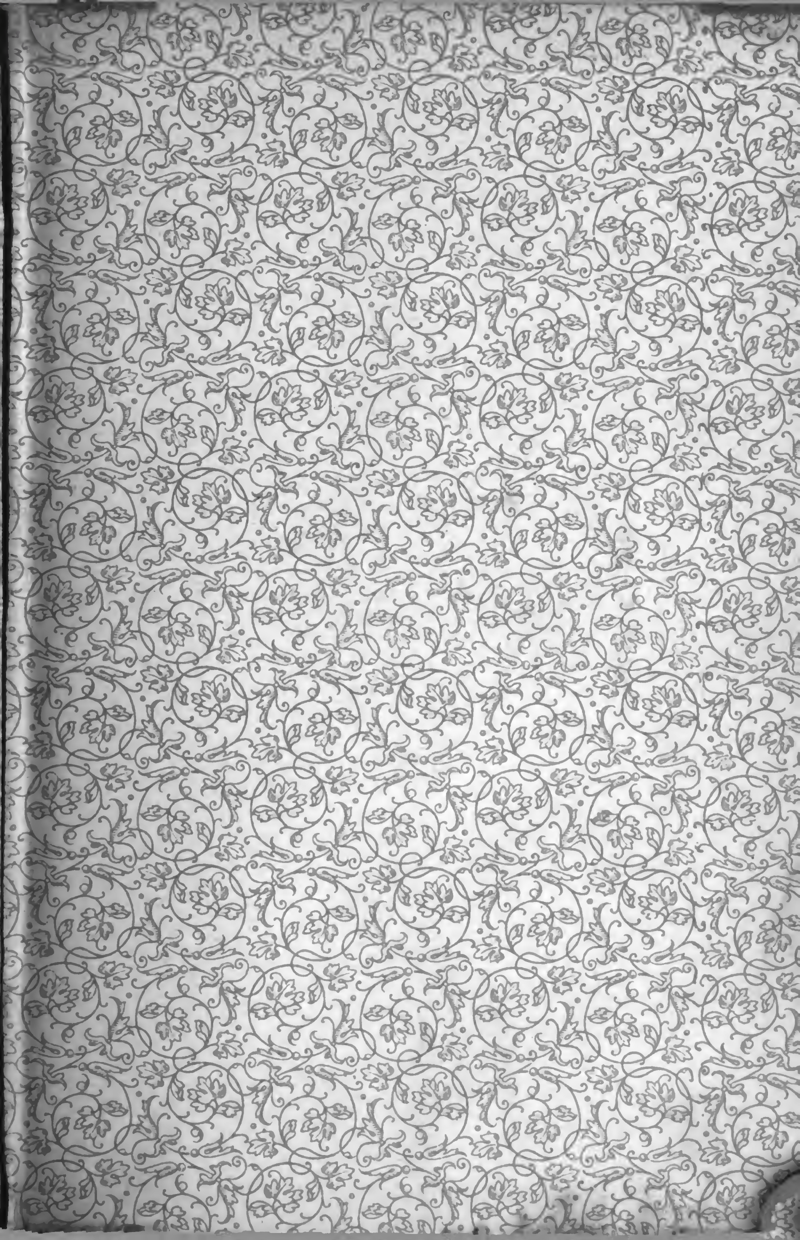
Friedrich Ludwig Schröder 2 Teile O.

Berthold Litzmann


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



Friedrich Ludwig Schröder.

Zweiter Teil.



FRIEDRICH LUDWIG SCHRÖDER.
Nach einem Aquarell
auf der Hamburger Stadtbibliothek.

Verlag von Leopold Voss in Hamburg. Meisenbach Riffarth & Co. [illegible]

Friedrich Ludwig Schröder.

Ein Beitrag

zur

deutschen Litteratur- und Theatergeschichte

von

Berthold Litzmann,
Professor a. d. Universität Bonn.

Zweiter Teil.

Mit 4 Porträts in Heliogravüre.

Hamburg und Leipzig.
Verlag von Leopold Voß.
1894.

Druck der Verlagsanstalt und Druckerei Actien-Gesellschaft
(vormals J. F. Richter) in Hamburg.

Frau Else

gewidmet.

Vorwort.

Die freundliche Aufnahme, welche dem ersten Bande zu teil geworden ist, hätte mir eigentlich ein Sporn sein sollen, das Werk rasch zum Abschluß zu bringen. Aber mancherlei Zwischenfälle — zuletzt noch meine Übersiedelung von Jena nach Bonn — haben wiederholt zu längeren Unterbrechungen der Arbeit genötigt. So hat es kommen können, daß der zweite Teil, von dem bereits im Herbst 1891 die ersten 5 Bogen fertig gedruckt waren, erst im Herbst 1893 zum Abschluß gelangt. Dafür soll der dritte (Schluß-) Band — will's Gott — nicht so lange auf sich warten lassen.

Der Plan des Ganzen hat inzwischen eine wohl allen Lesern willkommene Änderung erfahren. Das gesamte, für den „Anhang" aufgesparte, aktenmäßige, Material soll einschließlich des, möglichst vollständig zu gebenden, Repertoirs der Schröder-Ackermannschen Truppe als ein selbständiges Heft meiner „Theatergeschichtlichen Forschungen" erscheinen.

Ich glaubte um so eher mein Buch von diesem, nur den Spezialforscher interessierenden Ballast befreien zu dürfen, als ich ja in den Anmerkungen zu diesen beiden Bänden die notwendigen Belege über meine, gedruckten und ungedruckten, Quellen so reichlich gegeben habe, daß danach ein Jeder sich über das von mir benutzte Material und über die Art seiner Verwertung ein Urteil

zur genüge bilden kann. Die für den Schlußband verheißene Übersicht (Vorrede zu Bd. I, S. VIII) kann und soll nicht mehr geben, als was ihr Name verspricht: eine übersichtliche Zusammenstellung der an ihrem Orte jedesmal bereits genannten Quellen.

Die Originale der diesem Bande beigegebenen Bilder Dorotheas und Charlottens sind Familienbesitz von Nachkommen Dorotheas. Für ihre Überlassung sage ich auch an dieser Stelle den freundlichen Förderern meiner Arbeit herzlichen Dank. Die Originale zu den Bildern Schröders und seiner Frau sind jetzt Eigentum der Stadtbibliothek in Hamburg, deren Verwaltung durch die Gestattung der Vervielfältigung mich gleichfalls zu lebhaftem Danke verpflichtet hat.

Bonn, den 14. Oktober 1893.

Berthold Litzmann.

Inhalt.

Drittes Buch. Aufwärts.

Drittes Buch.

Aufwärts.

Erster Abschnitt.

Letzte Gesellenjahre.

1767—1771.

1. Auf der Wanderschaft. 1767—68.

Kurz vor seiner Abreise sah Schröder noch eine Probe von Cronegk's „Olint und Sophronia", mit dem am 22. April die Bühne eröffnet werden sollte.

Eine neue Dekoration, ein Säulengang von Rosenberg, verriet Geschmack und Opulenz. Dagegen schien in der Besetzung der weiblichen Titelrolle die Direktion nicht glücklich gewesen zu sein. Es war eine neu gewonnene Kraft, Susanna Mecour, eine anmutige Erscheinung mit schönen klugen Augen, aber bescheidenen, im Affekt leicht versagenden Stimmmitteln. Wie kam, fragte sich Schröder und später das Publikum, doch die neue Direktion dazu, eine Schauspielerin, die im Lustspiel Gutes, ja Vortreffliches leisten sollte, gerade am ersten Abend in so ungünstiger Beleuchtung den Zuschauern vorzuführen und dadurch den Erfolg des ganzen Abends selbst zu gefährden. Günstige Vorurteile für die Weisheit und Unbefangenheit der regieführenden Mächte konnte diese Maßregel jedenfalls nicht erwecken.

Gegen Mitte März brach Schröder von Hamburg auf, nachdem er ein Schuldenverzeichnis seinem Stiefvater zur weiteren Erledigung vertrauensvoll überantwortet hatte.

Sein nächstes Reiseziel war Mainz. Gerade an diese Stadt knüpften sich, wie wir wissen, für ihn viel freundliche Erinnerungen; und die Aussicht auf die weinfröhlichen Rhein- und Mainstädte, machte ihm den Abschied von Angehörigen, Freunden und Freundinnen leicht und versüßte ihm die Strapazen der Reise. Einer derartigen Linderung war er allerdings um so bedürftiger, als er noch schmerzlich an den Folgen seiner unvernünftigen Lebensweise in Hamburg zu leiden hatte.

Aber schwerlich war es diese Vorliebe für den Rheingau gewesen, die ihn veranlaßte, sich der Truppe des Joseph von Kurz anzuschließen. Ein Schritt, der auf den ersten Blick aufs höchste befremden muß. Denn die Bestrebungen und Anschauungen des neuen Direktors standen im denkbar schärfsten Gegensatze zu denen, in denen er aufgewachsen. Es war immerhin eine eigentümliche Ironie des Schicksals, daß der Stiefsohn und Schüler des Mannes, der sich an der Hebung des guten Geschmacks, an der Verdrängung der extemporierten Komödie wund gearbeitet hatte, gerade in diesem Augenblick dem neuen, vielverheißenden Nationaltheater trotzig den Rücken wandte und ohne sonderliche Skrupel mit fliegender Fahne in das Lager des Feindes, d. h. der ärgsten künstlerischen Reaktion überlief.

Jeder, der von dem Theater etwas mehr verlangte, als Ergötzung des hohen und niederen Pöbels mit Zoten und Unflätereien, bekreuzigte sich dreimal bei dem Namen Bernardon, als des Erzfeindes.

Und der Träger dieses Namens war es eben, den Schröder bei der ersten Gelegenheit, frei über sich zu verfügen, sich zum Direktor erkor.

Zweifellos hatten sein immer noch sehr reger Widerspruchsgeist und ein gewisser Kitzel, sich an den verblüfften Gesichtern seiner norddeutschen Freunde und Kunstgenossen zu weiden, seine Entscheidung mit beeinflußt. Aber nichtsdestoweniger war der Entschluß alles eher, als ein übermütiger Faschingsstreich. Vielmehr waren Rücksichten auf seine künstlerische Fortbildung die maß- und ausschlaggebenden. Man muß sich nur vergegenwär-

tigen, daß er noch immer den Schwerpunkt seiner Thätigkeit im Ballett und in solchen jugendlich-komischen Rollen suchte, die mehr als gewöhnliche Zungengewandtheit und Gliedergelenkigkeit verlangten. Für die Vervollkommnung auf diesem Gebiet aber verhieß der neu erwählte Wirkungskreis ungleich günstigeren Boden, als die Ackermannsche Truppe, zumal nachdem sein Stiefvater von deren Leitung zurückgetreten war.

In der bisherigen Umgebung konnte er für seine allgemeine künstlerische Ausbildung noch unendlich viel, und sehr Notwendiges lernen; aber für die technische Weiterbildung in seinen Spezialfächern war dort ebensowenig zu holen, wie bei der Kochschen Truppe in Leipzig, der einzigen, die um diese Zeit mit der Hamburger Truppe an vornehmer, künstlerischer Haltung sich messen konnte.

Schröder war in Opposition gegen die extemporierte Komödie erzogen worden. Aus seinen Kinderjahren konnte er sich allerdings noch einer oder der andern Stegreifscene erinnern, aber die Technik des Stegreifspiels war auf der Ackermannschen Bühne nur geduldet, nicht gepflegt worden. Nicht ohne Widerstreben und nicht ohne starke Selbstüberwindung hatte sich die ältere Schauspielergeneration den Anforderungen des „gereinigten Geschmacks" gefügt. Es waren nicht die schlechtesten gewesen, die in diesem Verzicht auf freie Improvisation eine Schmälerung, eine Herabdrückung ihrer Kunst schmerzlich beklagten. Aus Vernunftsgründen billigte man das Programm der Litteraturreformer, aber trotz den hochtönenden Phrasen auf den Anschlagszetteln und in den Prologen, in denen Harlekin und seine Sippschaft von der Höhe einer geläuterten Kunstanschauung in den tiefsten Abgrund des Verderbens gewünscht ward, in den Herzen der Alten lebte noch im Stillen die Sehnsucht nach der goldenen tollen Zeit, wo noch kein strenges Kunstverbot die glücklichen Eingebungen der Laune des Augenblicks von der Scene verbannte.

Schröder hatte die bedenklichsten Ausschreitungen des deutschen Stegreifspiels, die für die Reformer dessen Beseitigung zur Pflicht gemacht hatten, aus eigener Beobachtung nicht mehr kennen ge-

lernt, wohl aber war ihm aufgefallen, daß im niedrig komischen Ballett und im Possenspiel die ältere Generation entschieden Besseres leistete, als der junge Nachwuchs. Sie verfügte über eine lebendigere, abwechselungsreichere Mimik, einen größeren Vorrat der Natur abgelauschter, drastisch wirkender Gesten, überhaupt über eine ungleich größere geistige und körperliche Gelenkigkeit. Er glaubte — und seine Ansicht ward von manchen geteilt, — diese Vorzüge darauf zurückführen zu dürfen, daß jene Leute in der Schule des Stegreifspiels groß geworden.

Seit Ekhofs Beispiel Schröders Ehrgeiz geweckt hatte, war ihm kein Weg zu mühsam, kein Brett zu bohren zu hart.

Der Gedanke, sich einen ähnlichen Vorteil zu verschaffen, wie jene, und die erste sich bietende Gelegenheit zu benutzen, um bei einer Truppe, bei der das Stegreifspiel noch vorwiegend gepflegt werde, die alte Technik zu studieren, lag ihm daher nahe genug. Fühlte er sich doch dank seinen Eltern hinlänglich gefeit gegen die Gefahr, durch diesen Schritt vom Wege, dauernd von der Richtung auf das Hauptziel abgelenkt zu werden.

So war es gekommen, daß er sich Joseph von Kurz, dem verrufenen Bernardon und seiner Schar zugesellte.

Hier aber harrten seiner nicht nur auf der Bühne allerlei Überraschungen.

Der Zufall hatte es bisher gefügt, daß gerade die Persönlichkeiten, die er als Muster seiner Kunst bewunderte, ihm auch im bürgerlichen Leben als makellose Charaktere imponierten. Allen voran seine Eltern. Ihnen, die in ihrer ernsthaften, gesetzten norddeutschen Art ehrenfest ihren Weg verfolgten und es sich um ihren Künstlerruhm und um ihre bürgerliche Respektabilität gleich sauer werden ließen, hatte er jenen Geist strenger Pflichterfüllung und jene hohe Auffassung von den Aufgaben seiner Kunst zu danken, die ihm in Fleisch und Blut übergegangen waren, so oft ihn auch Jugendübermut noch über die Stränge schlagen ließ.

Hier kam er auf einmal in ganz andere Luft, begegnete er ganz anderen Anschauungen. Galt dort der Satz: „Erlaubt ist, was



sich ziemt“, war hier die mit lachendem Munde ausgegebene Parole: „Erlaubt ist, was gefällt!“

Der Prinzipal war ein kavaliermäßig auftretender Lebemann, der trotz seiner fünfzig Jahre an der Seite einer anmutigen jungen Frau noch gern mit den Weibern und Töchtern Anderer den Galanten spielte. In seiner wienerisch gemütlichen Art konnte er wohl als angenehmer Gesellschafter, der nie wissentlich das Spiel verdarb, gelten, aber Respekt einzuflößen, zu imponieren, war er nicht der Mann. Leben und leben lassen, war sein Wahlspruch als Künstler wie als Mensch, und mit ästhetischen oder moralischen Bedenken sich herumzuschlagen, war seine Sache nicht. Vermutlich ein leichtes Wiener Blut, schlenderte er wie im Walzertakt durchs Leben, einzig darauf bedacht, sich und anderen das Dasein möglichst lustig und angenehm zu gestalten. Deshalb war er ein Meister in der Parodie der tragischen Affekte; er bedurfte dabei gar nicht besonders drastischer Mittel; es wirkte durch sich selbst, wenn der joviale, allzeit fidele Lebemann todernst als sentimentaler Liebhaber sang:

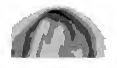
„Meine Brust zerreißt in Stücken,
Und mein Herz bekommt ein Loch!
Welcher Schneider wird sie flicken,
Welcher Tischler leimt es doch?“

Diese heiterkeitserregende Atmosphäre, die ihn umgab, ward ihm freilich, wenn er einmal, vom Teufel des Ehrgeizes geplagt, tragische Helden spielen wollte, zum Verhängnis. Denn niemand glaubte ihm. Seine Haupttriumphe feierte er dagegen in jenen derbkomischen Singspielen, in denen er, mit besonderem Geschick, sich für seine Individualität die komische Figur des Bernardon, einen Mischling deutscher und italienischer Burleske, zugestutzt hatte.

In diesen Singspielen, in denen neben ihm vor allem seine gleich zu erwähnende Frau glänzte, und in älteren Stegreifspielen, zumeist italienischen Ursprungs, beruhte die Hauptstärke seines Repertoirs, und auf dieses Repertoir war auch das übrige Personal der Truppe vorwiegend eingeschult. Daneben gab er allerdings auch, höhere Bedürfnisse berücksichtigend, Tragödien und

regelmäßige Lustspiele. In Schröders Anwesenheit kam sogar, schon im Herbst 1767, Lessings Minna v. Barnhelm zur Aufführung. Aber das waren nicht etwa Anwandlungen eines sich regenden künstlerischen Gewissens, sondern lediglich Konzessionen an den Geschmack des Publikums, das auch dergleichen sehen wollte. Wie er hier um des Geschäftes willen über das Niveau seines gewöhnlichen Repertoirs hinausging, so scheute er sich ebensowenig anderwärts, auch um des Geschäftes willen, erheblich unter das Niveau herabzusinken. Schröder hörte, während seines Aufenthalts bei der Truppe, aus des Prinzipals Munde keine Zote, bemerkte allerdings mit Mißvergnügen, daß dieser ohne jeden Skrupel seinen Darstellern darin die weitgehendsten Freiheiten einräumte. Anderwärts, wo das Publikum dergleichen vertrug und erwartete, scheint er auch sich selbst von jeder Anstandsrücksicht dispensiert zu haben. Er hatte eben, wie er in einer seiner Arien zu singen pflegte „sein' Sach' auf nichts gestellt."

Zu diesem jovialen Allerweltsfreund, an dem die Schauspieler mit Liebe hingen und der als „Vater Bernardon" noch lange von ihnen in freundlichem Andenken gehalten wurde, bildete seine Frau als Prinzipalin eine ebenso anmutige wie charakteristische Ergänzung. Eine feurige Italienerin, bereits über die erste Jugendblüte hinaus, aber noch immer eine berückende Erscheinung mit wundervollen schwarzen Augen, die sie im Leben und auf der Bühne zu brauchen wußte. Als komische Tänzerin und Sängerin leistete sie gleich Vorzügliches, und obwohl sie das Deutsche nicht beherrschte, wußte sie, dank einem scharfen Auffassungsvermögen und einem ungewöhnlichen Gedächtnis, auch im gesprochenen Dialog, selbst der Tragödie, die Zuschauer zu entzücken. Auch außerhalb der Bühne fehlte es der schönen, liebenswürdigen Frau nicht an Verehrern, und sie scheint umsoweniger ihr natürliches Talent zur Koketterie zurückgedrängt zu haben, als ihr Herr und Ehegemahl, der sich anderweitig schadlos hielt, wie von anderen Vorurteilen, so auch von Eifersucht nicht beschwert war. Nach dem Grundsatze „erlaubt ist, was gefällt" machte sie



denn auch gar kein Hehl aus dem Wohlgefallen, das ihr dieser oder jener ihrer jungen Kunstgenossen erregte. Ja sie konnte sogar, wie Schröder zu seinem Leidwesen erfahren sollte, sehr heftig und zornig werden, wenn ihre zarten Regungen nicht sofort verstanden oder gar mit Kälte und Zurückhaltung erwidert wurden.

Im ganzen aber war der erste Eindruck, den Schröder von seinen neuen Kunstgenossen empfing, kein ungünstiger. Der wienerisch gemütliche Ton, der hier im Verkehr der Schauspieler und Schauspielerinnen untereinander herrschte, die Leutseligkeit, mit der das Ehepaar Kurz sich ohne Zwang den Mitgliedern der Truppe kollegialisch gleichstellte, heimelte ihn gerade im Gegensatz zu den unerquicklichen Verhältnissen, die ihm die letzten Monate in Hamburg verbittert hatten, an. Erst später erfuhr er, daß im Anfang diese Freundlichkeit nur Maske gewesen, daß in Wirklichkeit man stark gegen ihn voreingenommen war infolge der Warnungen, zu denen sich ein ehemaliger adeliger Widersacher[1] bewogen gefunden hatte. Bei seinen Eltern wäre einem so eingeführten Mitgliede schwerlich ohne unverhohlene Äußerungen des Mißtrauens begegnet worden.

Auch die neuen Kollegen gefielen ihm gut. Mit dem fast gleichalterigen Johann Baptist Bergopzoomer aus Wien verband ihn bald herzlichste Freundschaft. Bergopzoomer hatte erst vor kurzem den Winkelhaken, den er schon früher einmal mit der Muskete vertauscht hatte, aus der Hand gelegt und sich der Bühne zugewandt und blickte zu Schröder, dem beim Theater groß Gewordenen, wie zu einem fertigen Meister auf. Er besaß höheren künstlerischen Ehrgeiz, strebte nach dem Lorbeer des Tragöden und betrachtete den Aufenthalt bei Kurz nur als eine Durchgangsstation. Um so freudiger begrüßte er den Zufall, der ihm in dieser Umgebung in Schröder einen nach den besten Mustern geschulten Künstler nahebrachte. Mit einem Feuereifer und einer Hingebung, die dem jugendlichen Lehrmeister nicht wenig schmeichelten, suchte er dessen Beispiel und mehr noch Lehre zu nutzen;

[1] Vgl. I, 202 ff.

und es zeugt entschieden von künstlerischem Scharfblick, daß er schon um diese Zeit dem zweifelnden Freunde als das Feld seiner Haupttriumphe die Tragödie bezeichnete. Leider konnte ihm dieser das Kompliment nicht zurückgeben und ihm ein ähnliches Prognostikon stellen. Ungeachtet aller theoretischen Begeisterung fehlte es Bergopzoomer an tragischer Leidenschaft. Sein Versuch, durch eine Reihe teils andern abgeguckter, teils fein ausgeklügelter Nuancen und Mätzchen, die oft in haarsträubende Geschmacklosigkeiten ausarteten, das Fehlende zu ersetzen oder zu verdecken, führte ihn, wie zu erwarten war, erst recht weit vom Ziele ab. Es wird davon später noch gelegentlich zu sprechen sein. In komischen, Väter- und Charakterrollen dagegen, wo er sich natürlich gab, leistete er Vortreffliches; aber diese Erfolge schlug er gering an. An dem feingebildeten Grünberg fand dagegen Schröder einen Meister des Stegreifspiels, der darin, kraft der Charakteristik und unerschöpflichen Fülle der Eingebungen des Augenblicks, sein Interesse und seine Bewunderung immer rege zu halten wußte. Von gewaltigster erschütternder Wirkung war er als Faust. Nicht nur wußte er hier bei jeder Wiederholung durch die nie einander gleichenden Betrachtungen über Magie die Zuhörer zu fesseln, sondern er verstand es auch, in den entscheidenden Scenen durch starke, aber nie unschöne Mittel das Publikum bis ins Mark von Mitleid und Furcht erbeben zu machen.

Auch mit den übrigen Gliedern der Gesellschaft, meistens süddeutscher oder italienischer Abkunft, Sängern und Sängerinnen, Tänzern und Tänzerinnen ließ sich's ganz gut leben. Es war lustiges, leichtes Volk, das mit seiner Lebensfreude auch den durch Krankheit anfangs nicht gerade zum Frohsinn aufgelegten norddeutschen jungen Kollegen unwillkürlich ansteckte und mit fortriß.

Aber so leicht er sich anscheinend dem hier herrschenden Geiste anpaßte, innerlich blieb er doch ein Fremdling. Es gab da doch mancherlei, über das er auch beim besten Willen nicht hinweg, mit dem er sich als etwas Selbstverständlichem nicht abfinden konnte. Gleich eine der ersten Vorstellungen in Frankfurt, wohin die Gesellschaft Ostern übersiedelt war, gab Anlaß zu einer scharfen

Auseinandersetzung zwischen ihm und dem Prinzipal über das auf der Bühne Schickliche.

In einer Nachahmung von Boursaults Mercure galant hatte Kurz in aller Harmlosigkeit sich eines seiner gewohnten Späßchen gestattet. Der Direktor selbst, als Dame auftretend, teilte dem Herausgeber eines Journals allerlei Neuigkeiten mit, erzählte dabei von der Ankunft des berühmten Herrn v. Kurz und entwarf eine nicht überall sehr schmeichelhafte Charakteristik der Gesellschaft. Schröder kam noch verhältnismäßig gut weg „der springt wie der Teufel. Die Leute sagen, er soll auch als Schauspieler gut sein." Aber das Ehepaar Eitel, das mit ihm von Hamburg gekommen war, mußte sich auf offener Scene eine recht fatale Kritik seiner Leistungen aus dem Munde des eigenen Direktors gefallen lassen. Schröder war empört und sagte Kurz auf gut deutsch seine Meinung, der nicht minder kräftig und deutlich erwiderte. Dadurch ward das Verhältnis einige Zeit gestört, beide schmollten. Aber Kurz' liebenswürdige Natur, sein Bedürfnis, mit aller Welt gut Freund zu sein, gewann bald die Oberhand. Und obwohl er der Ältere und der Beleidigte war, ergriff er die erste sich bietende Gelegenheit, treuherzig dem jungen Heißsporn die Hand zur Versöhnung zu bieten. Für Schröder war um so weniger Veranlassung, sie zurückzuweisen, als er in dem Entgegenkommen des Prinzipals zugleich eine spontane, seiner Kunst dargebrachte Huldigung erblicken durfte. Denn die Versöhnung fand statt unter dem unmittelbaren Eindruck von Schröders erstem schauspielerischen Debüt. Als Groteskтänzer war er schon wenige Tage nach seinem Eintreffen bei der Gesellschaft in Mainz aufgetreten und hatte mit unbekannten Partnern in einem von seinem Rivalen gesetzten pas de trois durch die Geistesgegenwart und Kühnheit, mit der er alle aus dieser Situation sich ergebenden Hindernisse[1] überwand, einen großen Sieg davongetragen.

Als Schauspieler kam er erst in Frankfurt auf die Bühne, und zwar in der Rolle des Hektor in Regnards Spieler, die,

---

[1] Meyer I. S. 161 ff. schildert eingehend die technischen Schwierigkeiten.

wie man sich entsinnen wird, schon s. Z. ihm von Ekhof, und zwar ebenfalls nach einem vorausgegangenen Wortwechsel, uneingeschränktes Lob eingetragen hatte. Nun wiederholte sich hier etwas ganz Ähnliches; und der Triumph, zwei solche Antipoden künstlerischen Geschmacks durch die Treue, Lebendigkeit und übermütige Laune seiner Darstellung aus einer persönlichen Verstimmung gegen ihn herausgerissen zu haben, war eine Genugthuung, mit der er zufrieden sein konnte.

Aber gerade die Beschäftigung, die er als Schauspieler bei der Truppe fand, befriedigte ihn auf die Dauer nicht. Die französischen Komödien mit ihren dreisten, keck in die Handlung eingreifenden Bedientenrollen, in denen er bisher den Hauptbeifall geerntet, waren nur in geringer Zahl auf dem Repertoir. Es fehlte ihm also an Beschäftigung,[1] was er um so störender empfand, als er namentlich in der ersten Zeit durch einen Gliederschwamm zu großer Vorsicht beim Tanzen genötigt war. Um nicht ganz zu feiern, sah er sich also gezwungen, sein Rollenfach zu erweitern und in den Goldonischen Komödien die sog. Chevaliers zu übernehmen. Denn, seltsam genug, zum Stegreifspiel konnte er sich nicht entschließen. So sehr der Prinzipal und die Kunstgenossen, wohl in der schadenfrohen Erwartung, der spröde selbstbewußte Norddeutsche werde hier Schiffbruch leiden, ihn

[1] Wie wenig er als Schauspieler überhaupt in diesem Rahmen zur Geltung kam, geht u. a. auch daraus hervor, daß die 1768 erschienenen „Briefe die theatralische Gesellschaft des Herrn Joseph von Kurz betreffend" bei der Charakteristik der Schauspieler Schröders gar nicht gedenken. Er wird bei den Tänzern nebenher und in ziemlich wegwerfendem Tone abgethan: „Der Herr Schröder macht mit seinen langen Beinen die verzweifeltsten Sprünge und die närrischsten Gesichter. Bei Denen, die Liebhaber von dieser Art Vorstellungen sind, hat er Beifall; Denen aber, die etwas Feines und Artiges suchen, gefällt er nicht. Wir haben ihn auch in Bedientenrollen gesehen, die ziemlich gut waren; aber im Petit Maître gefällt er mir gegen den Herrn Scholz gar nicht." Auffällig ist, daß Schröder nicht einmal in den regelmäßigen Stücken immer beschäftigt ward. Bei den ersten Aufführungen der Minna von Barnhelm, die doch in die Zeit seines Aufenthaltes bei Kurz fielen, scheint er z. B. gar nicht mitgespielt zu haben.



drängten, so sehr er, wie man sich erinnern wird, gerade bisher das Auswendiglernen auf die leichte Achsel genommen, es ging ihm nun einmal wider den Strich. Er hätte nicht Der sein müssen, der er war, hätte Eigensinn nicht bei dieser Weigerung mitgesprochen. Aber man geht wohl auch nicht fehl, wenn man die Anschauungen, in denen er groß geworden und von denen er sich nicht losmachen konnte, als das Haupthindernis bezeichnet. Gerade in dieser Umgebung ward ihm, was er unter den etwas akademisch angehauchten Hamburger Genossen sich in kecker Laune als einen köstlichen Spaß erlaubt, zu einer schalen Posse.[1] Je harmloser er sich an dem übermütigen Treiben der Übrigen ergötzte, und wenn die Keckheit nicht zur Frechheit, die Derbheit nicht zur Plattheit, die satirische Laune nicht in persönliche Anspielungen und Angriffe ausartete,[1] der erste war, die Leistungen anzuerkennen: bei dem Gedanken, er selber solle da mitthun, fühlte er einen unbezwinglichen Ekel. Er erfuhr eben an sich die Wahrheit der trivialen Weisheit: niemand kann aus seiner Haut heraus. Nicht etwa, daß er sich nicht Manns genug gefühlt hätte, Kurz und den Seinen auch auf diesem Felde die Spitze zu bieten. Im Gegenteil; denn, als des Drängens und des Stichelns, er möge wohl nicht wollen, was er nicht könne, kein Ende ward, erbot er sich wenigstens, den Beweis zu liefern, daß hierin nicht der Grund seiner Weigerung liege. Arrogant, wie immer, wählte er die schwierigste Stegreifrolle seines Faches: den Frontin (Leporello) im Don Juan. Hierdurch gereizt, boten die wohlgesinnten Kollegen alles auf, ihn gründlich zu Fall zu bringen. Weder erhielt er Einsicht in das Manuscript, in dem die meisten Hauptscenen ausgeschrieben, die Stegreifrollen und Scenen angedeutet waren, noch eine für einen Neuling genügende mündliche

[1] Allerdings gingen die Späße meist bis hart an die Grenze und häufig darüber hinaus: So wenn der Diener des Faust die Laterne, mit der er vorleuchten sollte, vor seinen Hosenspiegel hielt, und seine Haltung begründete: „Damit ich das Licht gleich wieder anblasen kann, wenn's der Wind ausweht" oder wenn in einer anderen Posse eben derselbe lederbekleidete Körperteil des Liebhabers zur Zielscheibe von großen Wasserspritzen diente.

Unterweisung über die Scenenfolge und die herkömmlichen und zur Fortführung des Stückes zum Teil notwendigen Spielnuancen. Er ward darauf vertröstet, Grünberg werde ihn schon, wenn's Zeit sei, auf die Bühne schicken und ihm allemal durch einen Schnalzlaut andeuten, wann er sich zurückzuziehen habe.

Mit der Lobrede des Sganarell auf den Schnupftabak aus Molières Don Juan, den er seiner Zeit von Nicolini gesehen und im Gedächtnis behalten, begann er. Die wenigsten ahnten wohl den Zusammenhang und hielten die Anleihe für eigenes Vermögen. Das Publikum ward warm, die Empfindung davon gab wieder dem Wagehals einen Halt, und nun strömten die Worte, diesmal wirklich Improvisationen, von seinen Lippen. Freund Bergopzoomer als Don Juan mit sorgfältig einstudierter Rolle mußte mit wachsendem Entsetzen diesen Wortschwall über sich ergehen lassen. So oft er auch zu reden anhub, allemal schnitt ihm der fürchterliche Frontin das Wort ab. Kein Winken hilft, vergebens giebt Grünberg das Signal zum Verschwinden. Nicht einen Augenblick eher, als es ihm paßte, räumte er das Feld, um hinter den Coulissen in die Arme des begeisterten Prinzipals zu sinken, der ihn mit dem Ausruf umhalste: „Mordio Sackerment! der Herr ist Acteur! Dagegen sind die andern —." Die sicher sehr drastische Pointe seines Entzückens hat die schamhafte Feder des ersten Biographen nicht zu überliefern gewagt. So ging es weiter, die Redseligkeit des Frontin hielt Darsteller und Publikum eine Stunde über die gewöhnliche Zeit fest, und der arme Don Juan, dem sein Freund die besten einstudierten Phrasen „weggefressen" hatte, konnte nur am Schluß seinen lang zurückgedrängten Gefühlen in einigen hundert Reimzeilen Luft machen, die stimmungsvoll begannen:

„O Ewigkeit, du Donnerwort,
Du Schwert, das durch die Seele bohrt,
Du Anfang sonder Ende!"

Nie wieder ward seit dem Tage seine Fähigkeit im Stegreifspiel angezweifelt und nie wieder das Ansinnen an ihn gestellt,

den verheißungsvollen Versuch zu wiederholen. Und so hatte er ja erreicht, was er wollte; und vielleicht hätte er sich auch mit der Zeit, da man ihm namentlich auch im Kurzschen Hause, wo er täglich aus- und einging, mit großer Liebenswürdigkeit und Herzlichkeit begegnete, wirklich in die fremden Menschen und Anschauungen mehr eingelebt, wenn nicht eben diese, auf seiner Seite durchaus harmlose Freiheit des Verkehrs Konflikte heraufbeschworen hätte, die ihm den Aufenthalt verleideten. Die ersten Anfänge einer Verstimmung fallen wahrscheinlich schon in den Mai; im Juli, als die Gesellschaft von Frankfurt wieder nach Mainz zurückging, hatte sich der Konflikt bereits so zugespitzt, daß Schröder seine Entlassung forderte und nach langem Widerstande auch von Kurz erhielt. Die Gesellschaft ging ohne ihn an den neuen Bestimmungsort ab. Schröder blieb in Frankfurt zurück, wo er die Muße zur Komposition neuer Ballette und musikalischen Studien verwendete. Seine Ersparnisse und geringen Bedürfnisse setzten ihn in den Stand, einige Zeit zu feiern. Kegel- und Billardspiel, in früherer Zeit, namentlich das letztere, Ursache finanzieller Bedrängnisse, dienten jetzt im Gegenteil dazu, seine kleine Baarschaft zu vermehren.

Inzwischen war ein gemeinsamer Freund thätig, zwischen Schröder und Kurz zu vermitteln, und fand letzteren schließlich um so eher geneigt zum Ausgleich, als der Termin der Rückkehr Kurzens sich näherte, und als seine Versuche, bei einer anderen Truppe anzukommen, bisher vergeblich gewesen waren. So glückte es denn, den zürnenden Achill zu besänftigen; er ließ sich, als die Gesellschaft im September Frankfurt besuchte, bestimmen, wieder zu ihr zu treten, und begleitete sie auch anfang November nach Mainz.

Aber von vornherein hatte Schröder das nur als einen Aufschub, nicht als ein Aufgeben seines Entschlusses, sich von Kurz zu trennen, bezeichnet. Man brauchte in Hamburg, wo man doch ohne Ballett nicht auskommen konnte, seine Kraft; Seyler hatte ihn zur Rückkehr eingeladen, Ackermann zugeredet, und so hatte er sich von Fasten 1768 den Unternehmern des

Nationaltheaters verpflichtet. Vielleicht wäre er weniger bereitwillig dem Rufe gefolgt, wenn ihn nicht die Erfahrungen der letzten Monate zu eindringlich belehrt hätten, daß hier seines Bleibens nicht sein könne.

Was ihm aber den Aufenthalt bei Kurz so gründlich verleidete, ist in zwei Worten gesagt. Die schöne feurige Prinzipalin hatte schon nach wenigen Wochen für den jungen nordischen Kollegen ein wärmeres Interesse gefaßt, das um so leichter Nahrung fand, als sie als seine Partnerin im pas de deux täglich aufs Zwangloseste mit ihm zu verkehren Gelegenheit hatte. Schröder aber sonnte sich behaglich im Sonnenschein der Gunst der schönen Frau, ohne sich weitere Gedanken über die Tragweite ihrer Vertrauensbezeugungen zu machen, deren Intensität er ihrem südlichen Temperament zuschrieb. Vielleicht hatte er damit auch gar nicht so unrecht, und die argwöhnischen Beobachter täuschten sich, die mit Neid die Schwärmerei der Prinzipalin für den Fremdling beobachteten. Aber auf einmal kam die Eifersucht ins Spiel, und aus der ganz veränderten, fast schnöden Behandlung, die ihm nun widerfuhr, mußte er allerdings einen Schluß ziehen auf die Wärme der jählings so arg verwandelten Gefühle. Und doch war er ganz unschuldig an dem einen wie an dem andern. Was konnte er dafür, daß eine junge Kollegin, die wenige Wochen nach ihm in der Begleitung ihrer Pflegeeltern und eines ihr bestimmten Bräutigams zur Truppe gestoßen war, ihn ebenso anziehend fand, wie die Frau Prinzipalin? In glücklicher Harmlosigkeit ahnte Schröder weder, was ihm drohe, noch was ihm winke. Das veränderte Benehmen seiner Gönnerin machte ihn zwar stutzig, aber erst Grünberg öffnete ihm die Augen über die wahre Lage. Dieser mußte dem Hauptbeteiligten, wie es so oft geht, erst sagen, was alle, außer ihm, längst gesehen, daß die arme kleine Dlle. Richard[1] sterblich in ihn verliebt sei, um seinetwillen ihren bestimmten Bräutigam verschmähe,

[1] Meyer I. 167 ff. nennt nach seiner Gewohnheit keinen Namen; aber aus dem Zusammenhang geht klar hervor, daß die unglückliche Liebhaberin niemand anders als Johanna Richard, nachmalige Madame Sacco war.

um seinetwillen von ihren Angehörigen gescholten und ängstlich vor seiner verführerischen Nähe bewahrt werde.

Bald darauf fand auch die Kleine Gelegenheit, ihm schriftlich ihre Gefühle zu offenbaren. Seine Lage war höchst peinlich. Er bemitleidete seine junge Kollegin aufs Innigste, empfand aber keine Spur wärmerer Neigung für sie. Er wünschte ihr lebhaft, und sprach es ihr auch aus, daß sie von ihrem ungeliebten Bräutigam befreit werde, aber er verspürte auch nicht die mindeste Lust, dessen Stelle zu ersetzen. Das aber glaubten wieder die Übrigen nicht, vor allem nicht Frau von Kurz. Sie witterte ein geheimes Einverständnis der Liebenden und glaubte sich demzufolge berechtigt, dem einst Begünstigten ihre Verachtung versichern zu lassen. Es machte die Sache nicht besser, daß Schröder ungalant erwidern ließ, die Verachtung sei auf seiner Seite. Der Zwischenträgereien, Zänkereien und Quälereien müde sagte Schröder schließlich auf. Wie wir sahen, kam es allerdings noch einmal zu einer äußeren Aussöhnung; es gelang Schröder, den Beweis zu führen, daß er der Tugend der schönen Dlle. Richard nicht nachstelle, woraus ihm übrigens unter gewöhnlichen Verhältnissen niemand in der Gesellschaft, am allerwenigsten der Prinzipal, einen Vorwurf gemacht hätte, aber angesichts fortdauernder Anwesenheit des leidenschaftlichen Mädchens, das ihn mit Bitten bestürmte, mit ihr zu fliehen, sie zu heirathen u. s. w., brannte ihm der Boden unter den Füßen. Und so blieb er Kurz' Drängen zum Bleiben gegenüber standhaft. Anfang Februar kehrte er, wie beschlossen, nach Hamburg zurück.

2. Krisen 1768—1769.

Hier hatten unterdessen die Dinge den Verlauf genommen, der für Jeden, der die Vorgeschichte und die leitenden Persönlichkeiten kannte, vorauszusehen gewesen war.

Der Sandhügel, auf dem das erste deutsche Nationaltheater errichtet worden, durch geheime Maulwurfsarbeit gewerbsmäßiger Intriguenstifter zudem noch unterwühlt, hatte bereits angefangen nachzugeben. Der stolze Bau krachte in allen Fugen, klaffende

Risse traten zu Tage. Es bedurfte keines besonderen Seherblicks mehr, um zu verkünden, daß die Tage der „Hamburgischen Entreprise" gezählt seien.

Es ist hier nicht der Ort, die einzelnen Phasen der Katastrophe aktenmäßig zu schildern, so reizvoll diese Aufgabe an sich wäre, allein schon um des Edlen willen, der sein Bestes der von vornherein verlorenen Sache zum Opfer brachte. Aber einer Erörterung der tieferliegenden Ursachen, welche den Untergang herbeiführten, können wir hier umsoweniger aus dem Wege gehen, als der Mann, dessen Schicksale den Inhalt dieser Blätter bilden, nur wenige Jahre später, auf demselben Boden mit ungleich bescheideneren Mitteln, in nahezu idealer Vollkommenheit Das leistete, was hier in den ersten Anfängen schon so kläglich zu Grunde ging.

Wie kam es, daß einem Schröder gelang, woran ein Lessing und ein Ekhof gescheitert waren?

Zunächst fehlte es an einer einheitlichen, sachverständigen Leitung.

Löwen war als Regisseur angestellt; ein bedenklicher Fehler. Denn wer die Schauspieler kennt, weiß, welch einen unüberwindlichen Abscheu sie, und wohl nicht mit Unrecht, gegen noch so wohlgemeinte Ratschläge und Weisungen von Theoretikern hegen, die nicht selbst auf den Brettern sich die Sporen verdient haben. Die Theatergeschichte kennt allerdings Ausnahmen. Aber Löwen war, mochte er zehnmal Schönemanns Schwiegersohn und der Mann einer genialen Schauspielerin sein, nicht die Persönlichkeit, daß man ihm zulieb eine solche Ausnahme gemacht hätte.

Nicht nur die älteren Künstler — Ekhof an der Spitze — an die er sich wohl auch schwerlich getraute, sondern auch der ganze junge Nachwuchs, auf dessen moralische, intellektuelle und künstlerische Ausbildung durch eine „theatralische Akademie" er so große Hoffnungen gesetzt hatte, blickte auf den „litterarischen Regisseur" mit Geringschätzung. Seine Vorlesungen über die Beredsamkeit des Leibes kamen über die erste nicht hinaus, und auf den Proben machte das junge Volk sich offen über den „Herrn Sekretär" lustig. „Herr Sekretär, wo tret' ich auf?" „Herr

Sekretär, wo geh' ich ab?" „Herr Sekretär, wie sprech' ich das?" „Herr Sekretär, wo soll ich in dieser Scene stehen?" Diesem Kreuzfeuer nicht einmal ernstgemeinter Fragen vermochten die Nerven des armen Mannes nicht standzuhalten. Er hatte es bald satt, der Spielball fremder Launen und Interessen zu sein, und mit dem bitteren Gefühl, daß er in dem Unternehmen, das er als sein eigenstes Werk betrachtete, das seine Lieblingspläne verwirklichen sollte, gänzlich überflüssig sei, trat er von seinem Posten zurück.

An seiner Stelle nahm Ekhof auf dem Regiestuhl Platz. Der wußte sich allerdings persönlich Respekt zu verschaffen, aber eine straffe Disziplin war damit noch lange nicht hergestellt. Denn Madame Hensel hatte auch noch ein Wörtchen mitzusprechen. Das war um so schlimmer, als die Beseitigung Löwens zugleich ein Aufgeben eines wesentlichen Punktes des so pomphaft angekündigten Programms bedeutete. Waren der „litterarische Regisseur" und die „theatralische Akademie" auch Utopien gewesen, so hatten sich doch die Begründer der neuen Bühne für diese Idee öffentlich engagiert; ihr Fallenlassen kam einem teilweisen künstlerischen Bankrott gleich. Jetzt unterschied sich das Nationaltheater kaum noch von Ackermanns so heftig angegriffener Prinzipalschaft; nur daß statt der einheitlichen Direktion dort, hier eine ganze Reihe von mehr oder minder berufenen Leuten mitzusagen hatte. Allerdings ein wesentlicher Unterschied war noch vorhanden. Ackermann hatte den Schauspieler, den Direktor und den Unternehmer in einer Person vereinigt. Hier hatte die künstlerische Leitung mit der geschäftlichen Verwaltung, dem finanziellen Risiko nichts zu thun.

Es kann zweifelhaft sein, ob, wie die Verhältnisse im vorigen Jahrhundert lagen, eine derartige Trennung überhaupt notwendig, ja auch nur ersprießlich war. Jedenfalls aber mußte, da eine derartige Verwaltung natürlich sehr viel teurer arbeitete, als der einzelne fachmännische Unternehmer, die finanzielle Basis ungewöhnlich stark sein, ein sehr viel größeres Betriebskapital zur Verfügung stehen.

Davon war aber hier gar nicht die Rede. Grade ein Punkt

in dem Programm, der im Gegensatz zu Löwens Bildungsphrasen in Schauspielerkreisen besonderen Anklang gefunden hatte, die Verheißung einer Altersversorgung, hatte in Hamburg bedenkliches Kopfschütteln erregt. Man wunderte sich an der Börse, wie Männer, die eben erst einen Bankrott überstanden, nicht nur den Rest ihres Vermögens in ein unter allen Umständen gewagtes Geschäft steckten, sondern auch noch den Mut fanden, ihren Angestellten ein sorgenfreies Alter zu versprechen. Diese Verheißung erweckte kein günstiges Vorurteil für die Solidität der neuen Geschäftsleitung. Es wurde allerdings ja noch eine Reihe von angesehenen, creditfähigen Namen genannt, die außer den drei in den Vordergrund tretenden Männern Seyler, Tillemann und Bubbers für das Unternehmen gewonnen seien. Aber sehr bald verlautete, daß diese Männer keineswegs gesonnen seien, außer ihrem Namen etwas beizusteuern; ja daß der einzig creditfähige des Kleeblatts, Bubbers, auch nur die in seiner Jugend gesammelten praktischen Theatererfahrungen in den Betriebsfond eingeschossen habe.

Immerhin wäre vielleicht auch mit den vorhandenen Mitteln, da thatsächlich ein bares Kapital von etwa 60 000 ℳ zur Verfügung stand, bei kluger und sparsamer Wirtschaft das Unternehmen über Wasser zu halten gewesen. Allein gerade das war Seylers Sache nicht. Bei ihm mußte alles aus dem Vollen gehen, und zu den großen und notwendigen Ausgaben, welche der sehr beträchtliche Gagenetat einschließlich Lessings Gehalt im Betrage von 800 Thalern, die Übernahme der Ackermannschen Garderobe (für 20 000 ℳ) und die Miete des Hauses, ehe noch ein Pfennig eingenommen war, vorweg verschlang, häufte er mutwillig zahlreiche Luxusaufwendungen, die ihm schließlich doch keiner dankte.

Zu der Zerfahrenheit und Prinziplosigkeit in der künstlerischen Leitung, zu der unsoliden, von vornherein mit unzulänglichen Mitteln arbeitenden Finanzverwaltung, gesellte sich als dritter verhängnisvoller Keim des Verderbens: der Mangel eines, den hochgespannten Erwartungen, auch nur einigermaßen entsprechenden Repertoirs.

Jedermann erwartete mit Recht, die Leute, die den Mund

so voll genommen, die Ackermann seines schlechten Repertoirs wegen so bittere Vorwürfe gemacht hatten, würden nun ihrerseits etwas Neues, Eigentümliches, nie Dagewesenes bieten. Die Anstellung Lessings schien ja auch darauf hinzudeuten und erweckte frohe Erwartung. Aber wie schmählich fand man sich enttäuscht!

Nicht daß das Repertoir geradezu schlecht gewesen wäre: das kann man, jedenfalls für die erste Zeit, nicht behaupten. Aber nimmt man die einzige Minna von Barnhelm aus, die noch dazu erst im September zur Aufführung kam, so unterschied sich das Repertoir des Nationaltheaters in keinem wesentlichen Punkte von dem des vielgeschmähten Ackermann. Allerdings, das Ballett fehlte, aber gerade dies ward schon nach kurzem wieder angenommen, nur mit viel geringeren Kräften besetzt. Vielleicht ward die Tragödie etwas mehr gepflegt, als unter Ackermann; Madame Hensel sorgte schon in ihrem eigenen Interesse dafür. Aber das war auch alles.

Man braucht ja nur die Dramaturgie zu durchblättern, um sich von der grenzenlosen Öde und völligen Farblosigkeit des Repertoirs zu überzeugen.

Indessen diesem Mangel abzuhelfen, war kein Mensch, auch nicht der Verfasser der Hamburgischen Dramaturgie, imstande.

Bereits früher ward angedeutet, daß in Rücksicht auf die allgemeine litterarische Lage der Zeitpunkt für die Begründung einer so anspruchsvollen, die Erwartungen aufs höchste spannenden theatralischen Unternehmung sehr unglücklich gewählt war.

Mit dem alten Gottschedschen Repertoir hatte man gründlich abgewirtschaftet. Von der Frontveränderung, die seit der Mitte der fünfziger Jahre unter Lessings Führung die litterarischen Kreise Deutschlands vorgenommen, von der, bei der jüngeren Generation der Dichter und Schriftsteller, mehr und mehr zur Herrschaft gelangenden Abkehr von dem Dogma der alleinseligmachenden Franzosen, wußte man im großen Publikum allerdings im allgemeinen noch herzlich wenig. Allein das war auch den naiven Theaterbesuchern klar: die Helden und Heldinnen der Alexandriner-Tragödien wirkten nicht mehr wie früher; und ebenso war der Reiz der Komödien der

Destouches, Regnards u. s. w. im Laufe der Jahre abgeblaßt. Man hatte das Bedürfnis, etwas Neues, etwas Anderes zu sehen, hatten doch die vereinzelten Proben eines, von der französischen Schablone, abweichenden Geschmacks ihnen den Mund wässerig gemacht.

Aber leider war die dramatische Produktion nicht schnell genug in die durch den veränderten Geschmack vorgezeichneten Bahnen eingelenkt. Die Theorie war mit Siebenmeilenstiefeln der Praxis vorausmarschiert. Und so befanden sich die Wortführer der neuen Bewegung in einer sehr unangenehmen Lage: Sie hatten sich und anderen den Geschmack verleidet an den abgestandenen Neigen der Gottschedschen Tafel, aber sie waren nun nicht imstande, an deren Stelle einen frischeren Trank in genügend reicher Fülle zu spenden.

Mit einem Wort, das deutsche Theater befand sich — jede Seite der Hamburgischen Dramaturgie legt davon Zeugnis ab — in einer gewaltigen Krisis. Aus langem Winterschlafe erwacht, drängten unzählige triebfähige, verheißungsvolle Keime ans Licht; der Saft trat in die Zweige: frisches, junges Leben, soweit das Auge reicht, Frühlingsahnen überall!

Aber überall auch erst Knospen und Ansätze. Es galt, abzuwarten; was reifen, was Früchte tragen werde, wer konnte das jetzt schon entscheiden, und vor allem, wer wollte in dieser neue Hoffnungen erweckenden Frühlingsstimmung pomphaft zu einem Erntefeste laden und dabei die Gäste mit den Erträgen früherer Jahre, mit welken Früchten, abspeisen? Was früher gemundet, mundete jetzt nicht mehr, und was man als Alltagsgericht sich wohl noch hätte gefallen lassen, über das glaubte man mit Recht, an einer Festtafel die Nase rümpfen zu dürfen. Konnte man nichts Besseres bieten, so hätte man hübsch warten sollen, bis in Sonnenschein und Regen die neue Saat gereift und aus den jungen Knospen die Frucht sich gebildet.

Dieser Gedanke indeß war den Begründern des Nationaltheaters offenbar gar nicht gekommen. Und selbst Lessing, so ungleich viel vorsichtiger und skeptischer er die ihm dabei zugefallene Aufgabe übernommen, sollten erst eine Reihe von bitteren

Enttäuschungen die Augen darüber öffnen, wie ungeeignet gerade dieser Zeitpunkt für ein solches Unternehmen gewählt sei.

Die Hamburgische Dramaturgie mußte geschrieben und in den Köpfen der Zeitgenossen verarbeitet sein, ehe von der Begründung einer nationalen Bühne geredet werden konnte.

Als Schröder wieder zur Truppe stieß, befand sie sich, auch darin in nichts von dem zu Ackermanns Zeiten herrschenden Systeme abweichend, auf der Wanderschaft in Hannover.

In Hamburg hatte man am 4. Dezember 1767 geschlossen mit einem sehr spitzigen Epilog, der für die Verstimmung und Enttäuschung der Direktion ebenso unklug wie ungerecht das Publikum verantwortlich machte, und dem noch dazu Madame Löwen durch die Art des Vortrages eine besonders maliziöse Färbung zu verleihen für gut befunden hatte.

Man hat daraus, und vor allem aus den berühmt gewordenen Schlußworten:

„Ihr Deutschen, noch ein Wort, vergeßt uns Deutsche nicht!"

vielfach gefolgert, die Not habe die Schar aus Hamburg fortgetrieben, die deutsche Truppe hätte sich neben einer französischen Truppe nicht halten können.[1] Dabei vergißt man aber, daß in den Advents- und Fastenwochen überhaupt in Hamburg nicht gespielt werden durfte. Für diese Zeit mußte also unter allen Umständen, wollte man nicht ganz feiern, die Truppe wandern. Das entsprach freilich wenig der Würde des „deutschen Nationaltheaters";

---

[1] Die Nachricht stammt aus einem Artikel der „Unterhaltungen" vom Oktober 1768, der, sichtlich von der verkrachten Direktion inspiriert, dazu bestimmt war, über die eigentlichen Gründe des Mißerfolges hinwegzutäuschen. Er ist, wie wir noch sehen werden, die Quelle auch anderer tendenziös entstellter Nachrichten. Hier heißt es gegen den Schluß (S. 350): „Fremden Lesern einen einzigen Strich von der Undankbarkeit unseres Publikums zu zeichnen, mag es genug seyn, wenn wir ihnen sagen, daß unsere Komödianten im verwichenen Winter einer elenden französischen . . . gesellschaft Platz machen mußten, wenn sie nicht da, wo sie doch ihr Feuer und ihren Herd hatten, verhungern wollten." „Fremden Lesern" konnte man damit vielleicht Sand in die Augen streuen; in Hamburg wußte jedermann, daß die Sache sich anders verhielt.

aber das hätten sich die Unternehmer vorher sagen können.[1] Richtig ist allerdings, daß man sehr schlechte Geschäfte gemacht, daß die Teilnahme des Publikums von Woche zu Woche abgenommen, und daß namentlich in der letzten Zeit dem ohnehin schon spärlichen Besuch die Konkurrenz der Franzosen noch mehr Abbruch gethan hatte.

Nun sollte Hannover den Schaden wieder einbringen, und Schröder durch neue Organisation des Balletts den Vorstellungen des Nationaltheaters eine größere Anziehungskraft verleihen. Er that, was in seinen Kräften stand, aber er täuschte sich wohl keinen Augenblick darüber, daß der Fall hoffnungslos war, daß derartige Mittel die Agonie wohl verlängern, aber die Katastrophe nicht mehr abzuwenden vermöchten.

Im übrigen fand er ungefähr dieselben Menschen, und diese durch die Zwischenzeit wenig oder gar nicht verändert.

Ekhof war nicht liebenswürdiger geworden, Madame Hensel nicht bescheidener. Ackermann war in Hamburg zurückgeblieben, seine Frau hatte dagegen die beiden Töchter begleitet, nicht so sehr um deren unerfahrene Jugend zu beschützen, als um auf die Garderobe, das wertvollste Pfandobjekt im Fall eines plötzlichen Zusammenbruchs, ein wachsames Auge zu haben.

Auch über Schröder lautete das Urteil, daß er noch immer der alte sei, was in diesem Falle keineswegs als Kompliment galt. Mit Ekhof geriet er sehr bald wieder aneinander. Der hochfahrende Ton, den dieser ihm gegenüber anschlug, steifte ihm den ohnehin starren Nacken noch mehr. Je herzlicher er den großen Künstler in Rollen, die seiner Erscheinung und seinem Alter angemessen waren, bewunderte, um so kecker rügte er, wo jener sich seiner Ansicht nach vergriff. Mit Bleistift und Papier in der Hand, wachte er über jede Blöße, die jener sich gab, und rückte

[1] Erst 1773 ward die erste, 1775 die zweite, 1777 die dritte Adventswoche vom Senat freigegeben. Erst 1778, trotz seit 1770 fast alljährlich wiederholten Gesuchen ward dies auf die erste, 1779 auch auf die drei folgenden Fastenwochen ausgedehnt, und auch das nur unter der Bedingung, dreimal für die Armen zu spielen.

ihm dann nach der Vorstellung mit dem so gesammelten Material zu Leibe. Dem durch Beifall verwöhnten Künstler konnte diese unbequeme Kontrolle natürlich wenig behagen; gleiches mit gleichem zu vergelten, wozu Schröder ihn treuherzig aufforderte, hielt er unter seiner Würde. Um so fataler wurde diese unerbetene Kritik hinter den Coulissen, als sie sehr häufig im schärfsten Widerspruch zu dem donnernden Applaus des Publikums und zu dem Urteil der öffentlichen Kritiker stand. So z. B. fand Schröder Ekhofs Spiel als Hartley im dritten Auftritt des vierten Aufzugs von Beaumarchais' Eugenie grob naturalistisch, unkünstlerisch, unsinnig, während die Kritiker der „Unterhaltungen" den Künstler gerade dieser Scene halber in den Himmel erhoben.

Schließlich ward die Sache Ekhof zu toll, er erklärte, er werde die Truppe verlassen, wenn diese „Schulknabenbehandlung" nicht aufhöre. Da legte sich denn Ackermann — der Vorfall spielte im Juli nach der Rückkehr nach Hamburg — ins Mittel und brachte seinen Stiefsohn zum Schweigen.

Aber auch ihm gelang nicht immer, die Autorität dem trotzigen Jüngling gegenüber zu wahren. Schröder erkannte ihn, seit er nicht mehr Direktor war, nicht als Übergeordneten an, und Ackermann, im Laufe der Jahre mürbe geworden, zog es vor, die Sache nicht auf die Spitze zu treiben, und gab schweigend nach. Mit den übrigen Angehörigen wollte sich ebenfalls kein erquickliches Verhältnis herstellen. Diesmal lag aber die Schuld nicht allein an Schröder. Und wenn man auch die Gründe, welche den weiblichen Teil der Familie wider ihn aufbrachten, aus der Seele einer Mutter und einer Schwester sich erklären kann, so bewies doch in diesem Falle der natürliche weibliche Instinkt für das, „was sich ziemt", sich als trügerisch.

Wir stehen an einem entscheidenden Wendepunkte von Schröders innerer Entwickelung.

Seit er, ein halber Knabe, in Mstrs. Stuarts Nähe zum erstenmal die läuternde Kraft einer reinen, nicht allein auf sinnlichem Gefallen begründeten Neigung an sich hatte erfahren dürfen, hatten die Frauen in seinem Leben keine Rolle gespielt.

An Liebschaften hatte es freilich nicht gefehlt, aber diese Wallungen des Blutes hatten ihn weder im guten noch im bösen nachhaltig beeinflussen können, um so weniger als diejenigen, deren Gunst ihm ohne Kampf, oft aus freien Stücken angetragen, zufiel, ihm weder gesellschaftlich noch geistig ebenbürtig waren. Zu fesseln hatte ihn keine vermocht. Dies von vielen beneidete Los war einer Frau vorbehalten, die dieses Glück allerdings um einen teuren Preis erkaufte.

Bereits einmal ist der Name genannt worden, ist für einen Augenblick die anmutige Gestalt mit den klugen Augen im halben Dämmerlicht einer Bühnenprobe flüchtig vor uns aufgetaucht: es war die Darstellerin der Sophronia, Susanna Mecour.[1]

Ein neidisches Schicksal hat diese Künstlerin, eine der liebenswürdigsten und anziehendsten Erscheinungen, welcher in dieser bedeutungsvollen Epoche des deutschen Theaters eine Hauptrolle zugefallen war, nicht nur im Leben, nein bis ins Grab hinein verfolgt.

Ihr Name ist so gut wie verschollen.[2] Die Hamburgische Dramaturgie, die der Hensel und der Löwen Namen auf die Nachwelt gebracht hat, durchblättert man nach dem ihren vergebens. Das ist kein Zufall; sie selber trägt die Schuld daran, indem sie in einem unglücklichen Augenblick den Verfasser bat, ihrer in seiner Kritik weder mit Lob noch mit Tadel zu gedenken. Was uns heute unbegreiflich und vor allen Dingen als ein Beweis von Anmaßung erscheint, war es thatsächlich nicht. Man muß sich vergegenwärtigen, wie verhältnismäßig jungen Datums

[1] Daß sie jene Schauspielerin war, von deren Beziehungen zu Schröder Meyer, wieder ohne ihren Namen zu nennen, ausführlich berichtet hat. ist zweifellos. Ich habe bereits in der Einleitung zu Schröders Briefen an Gotter (1887) S. 10 darauf hingewiesen.

[2] Das Blum-Herloßsohn'sche Theaterlexikon gedenkt ihrer erst unter den Nachträgen; die wenigen Zeilen wimmeln zudem von Fehlern. Die „Allgemeine Deutsche Biographie“, die Schauspieler dritten und vierten Ranges mit oft übel angebrachter Akribie der Vergessenheit entreißt, die neuerdings noch dem Schinderhannes fünf Seiten widmete, hat sie nicht einmal der Aufnahme in die vierte Klasse wert erachtet!

die öffentliche Kritik schauspielerischer Leistungen bei uns überhaupt ist. In Deutschland kam sie damals erst auf, und bis zu dem Augenblick, wo Lessing die Feder zur Hamburgischen Dramaturgie ansetzte, hatte sie in zum Teil sehr wenig berufenen Händen gelegen, dem Cliquenwesen war Thür und Thor geöffnet und der Kunst so gut wie nichts genutzt. Man braucht sich nur der auf den letzten Seiten des vorigen Bandes geschilderten Vorgänge zu erinnern. Da ist es wohl zu erklären, wie eine feinfühlige, zudem durch trübe Erfahrungen mißtrauisch gewordene Frau, die schutzlos, ohne jeden Anhang in einen Kreis trat, der als Brutnest von Kabalen berüchtigt war, von vornherein durch diesen Verzicht dem Neide und der Eifersucht den Stachel abzubrechen versuchte. Das Schicksal Caroline Schulzes war ein warnendes Beispiel.

So ist es gekommen, daß heute nur wenige, wenn sie den Namen Susanna Mecour hören oder lesen, damit etwas anzufangen wissen, und daß auch für diese wenigen in der Regel der einzige Anhaltspunkt ist: aha, das ist die Schauspielerin, die sich für Lessings Kritik zu gut hielt!

Nicht genug also, daß die Zeit die Züge ihres Bildes abblaßte und verwischte, sie mußte sie noch zur Karrikatur verzerren.

Wer aber die Mühe nicht scheut und mit vorsichtiger Hand den Staub und die Spinnweben entfernt, der wird belohnt durch die nicht blendenden, aber anziehenden Reize, die nach und nach in frischen Farben wieder aufleuchten.

Eigentlich schön kann sie nie gewesen sein. Die von ihr erhaltenen Portraits[1] stammen allerdings aus späteren Jahren und

[1] Mir sind nur zwei von ihr zu Gesicht gekommen: das geradezu schlechte im „Theaterkalender auf das Jahr 1779" und das vor dem dritten Teil der „Litteratur- und Theaterzeitung für das Jahr 1782" „Rosenberg del. D. Berger sculpsit 1782." Ein Holzschnitt, danach in „Chr. Redlichs Festblatt zum 8. September 1881" (vergl. I., S. 316, Anm.) Außerdem zwei Scenenbildchen im Theaterkalender für 1776: als Franziska in Lessings Minna (III. 10) mit Boek-Tellheim Brandes-Werner, und im selben Kalender für 1777 als Marianne in Gotters gleichnamigem Drama mit Madame Starke, Ekhof und Boek (Präsidentin, Präsident, v. Waller.

gereichen, besonders das, eine ihren Urhebern nicht zum Ruhme. Aber man erkennt daran deutlich, daß die Stirn zu hoch und die Nase ein wenig zu stark hervortritt. Allein man vergißt diese kleinen Mängel über den schönen großen Augen, die unter anmutig gewölbten Brauen klar und klug hervorlugen, und über dem sehr fein gezeichneten kleinen Mund, der auch jetzt, wo er fest geschlossen ist und durch einen leisen Zug des Leidens etwas Strenges bekommen hat, es begreiflich macht, wie sein Lächeln in Jugendtagen entzückte.

„Dein schlaues Aug' so blau und frey!
Und Deine süße Tändeley,
Wer rettet sich von solchen Ketten?
Man wird der Dame ungetreu,
Und hat nur Herzen für Lisetten?"

So feiert noch ein Ungenannter[1] die 36jährige Künstlerin als unvergleichliche Darstellerin der Soubretten.

Daß sie in diesen Rollen in ihrer Blütezeit ihresgleichen nicht gehabt, bezeugen einmütig alle zeitgenössischen Stimmen. Auch die übrige äußere Erscheinung, schlanker Wuchs, lebhaftes Mienenspiel, graziöse Haltung und ein helles, wohlklingendes Organ wiesen sie auf dies Gebiet hin. Eine Glanzrolle war die Franziska in Lessings Minna, die sie unter des Dichters Augen in Hamburg spielte.[2] Viel Beifall fand sie auch als muntere und sentimentale Liebhaberin, während man in tragischen Rollen, bei aller Anerkennung ihrer stets Geist und Nachdenken verratenden Auffassung und ihrer musterhaften Deklamation des Verses, Feuer und Leidenschaft vermißte. In späteren Jahren gab sie komische Mütter mit Glück. Eine ihrer letzten Rollen war (1783) die Daja im Nathan.

Als Schröder sie kennen lernte, hatte sie die Mittagshöhe

[1] „An Madame Mecour 1774" im Theaterkalender 1775. S. 16.

[2] Nicht schuf, wie vielfach angenommen wird. Nach den „Adreßkomtoirnachrichten" 1767, Nr. 77, ward vielmehr in der ersten Hamburger Aufführung am 30. September 1767 die Franziska von Madame Schulz gegeben.

ihrer Laufbahn bereits erreicht, ein langer, an Ehren wie an schmerzlichen Erfahrungen reicher Weg lag hinter ihr.

Halb noch ein Kind, hatte Susanna Preißler sich durch die Leidenschaft für den Ballettmeister Louis Mecour aus der schirmenden Obhut des Frankfurter Elternhauses entführen lassen. Als Susanna Mecour hatte sie bereits mit 16 Jahren 1754 in Potsdam bei der Schuchschen Gesellschaft die Bühne betreten. Große Begabung, nicht minder große Energie hatten ihr in Verbindung mit ihrer anmutigen äußeren Erscheinung verhältnismäßig schnell die Wege geebnet. Das mußte sie entschädigen für die herbe Enttäuschung, daß die Leidenschaft, die sie auf diese Bahn gelockt, sich bald als ein Irrtum erwies. Ihre Ehe war höchst unglücklich, und beide Teile gingen bald jedes seinen eigenen Weg. Eine förmliche Trennung war dagegen für sie als Katholiken ausgeschlossen.

Einsam hatte sich die junge Frau ihren Weg weiter gebahnt, nur ihrer Kunst lebend und die Mußestunden nur der Lektüre widmend.[1] Den ersten Schmelz der Jugend hatten die frühen Stürme bereits abgestreift. Aber noch immer war die graziöse Gestalt mit den leuchtenden blauen Augen Gegenstand leidenschaftlicher Huldigungen. Desto mächtiger war der Zauber, den sie ausübte, je gleichgültiger sie selbst diesen Wünschen und Werbungen gegenüberstand; sie begehrte kein Glück mehr für sich, und in dieser Wunschlosigkeit hielt sie sich gefeit. So hatte sie die Schwelle erreicht, wo, im Abendglanz der Jugend, die Schönheit der Frau noch einmal vorm Scheiden wie in einem Nachfrühling aufleuchtet, und wo der dämonische Reiz, der von ihr ausgeht, durch die Leidenschaften, die er entflammt, nicht selten ihr selber zum Verhängnis wird. Da schlug auch ihre Stunde; und nach langem harten Kampfe gab die Vernunft sich willig der Siegerin Leidenschaft gefangen.

---

[1] Nach Schütze (S. 340) hatte sie sogar schon der Bühne entsagt und privatisierte in Hannover, als sie sich noch einmal durch die lockenden Versprechungen der Hamburgischen Unternehmer zur Rückkehr bewegen ließ.

Leicht ward Schröder der Sieg nicht gemacht. Seine ersten Annäherungsversuche erfuhren eine schroffe Zurückweisung. Erbittert durch die ungewohnte Sprödigkeit, schlug er nun ein Verfahren ein, das bei einer anderen vielleicht schnell zum Ziele geführt hätte. Er suchte den Gegenstand seiner Neigung zu isolieren; jeder der Nebenbuhlerschaft auch nur im geringsten Grade Verdächtige ward mit Gewalt und Drohungen verscheucht. Aber seine Hoffnung, durch diese Ungezogenheit einen günstigen Eindruck zu machen und die einstweilen angemaßte Rolle des begünstigten Liebhabers durch Beharrlichkeit zu ertrotzen, ward enttäuscht. Sie gab ihm zu verstehen: nicht Liebe sei sein Beweggrund, sondern verletzte Eitelkeit. Er fühlte sich getroffen, aber in demselben Augenblick ward ihm auch klar, daß kein Opfer zu groß sei, das Recht dieser Frau, der nächste zu sein, zu verdienen. Und diesem selbstlosen, hingebenden Werben, in dem der trotzige Gewaltsmensch sich demütigte und durch die Wandlung seines Benehmens ihr und anderen gegenüber sie überzeugte, daß seine Neigung zu ihr tiefer wurzele, als eine flüchtige Laune des Augenblicks, vermochte sie nicht zu widerstehen. Sie ward sein. Sie brachte das größere Opfer, indem sie kühn und frei sich zu einem Schritte bekannte, der die Meute der Verleumdung und des Neides wider sie entfesselte. Aber sie wußte, was sie that, als sie ohne Hoffnung, dem Geliebten je rechtmäßig anzugehören, ihm sich ganz zu eigen gab. Das viel mißbrauchte Wort von der Gewissensehe ward hier zur Wahrheit. So glücklich später Schröder in einer langen Ehe gewesen, kein Bund hat so läuternd und fördernd auf seine menschliche und künstlerische Charakterentwickelung eingewirkt, als dieses, von seinen nächsten Angehörigen so heftig befehdete, Verhältnis zu Susanna Mecour. Ihr erwuchs kein Heil aus dieser Verbindung, die sie nicht nur in tägliche Konflikte mit Schröders Familie brachte, sondern die sie auch sich und dem Geliebten durch eine begreifliche, aber darum nicht minder quälende Eifersucht trübte. Drei Jahre lang hielt sie trotzdem tapfer aus. Drei Jahre lang bereitete sie ihm in ihrem bescheidenen Zimmer eine anspruchslose Häuslichkeit, nahm sie als treue,

verständnisvolle Gefährtin an seinen Arbeiten, Plänen und Sorgen teil. In ihrer Nähe vertiefte sich sein Streben, ward er reiner und freier.

Leise und behutsam, und doch fest führte ihn die „zarte weiße Hand" aufwärts und zerstreute die letzten Nebel der Gleichgültigkeit und des Vorurteils. Sie half ihm die letzte Stufe erklimmen zu jenem Ideal edler Männlichkeit, auf das die Freundin seiner Knabenjahre zuerst seinen Blick gerichtet, und dem weiter nachzustreben der Mutter Lehre und Ekhofs Beispiel in entscheidenden Augenblicken neuen Ansporn gegeben hatten.

Drei Jahre lang brachte sie so das Beste, was sie geben konnte, ihrer Liebe zum Opfer. Dann aber brach sie zusammen. Die ewigen Aufregungen, die Klatschereien und Hetzereien, die eigenen schwarzen Gedanken in Stunden des Alleinseins hatten sie innerlich mürbe gemacht und ihre Widerstandskraft verzehrt. Als sie nun gar erleben mußte, wie die kokette kleine Johanna Richard mit der kaum verhehlten Absicht, die seiner Zeit bei Kurz angesponnene Liebesintrigue mit Schröder fortzusetzen, 1771 sich bei Ackermanns engagierte; als sie sah, wie die gefährliche, in frischer Jugendblüte bezaubernd hübsche Rivalin den Geliebten auf Schritt und Tritt verfolgte, ja als sie, damit nicht genug, noch gar Zeuge ward, wie Schröders Angehörige dieses aufdringliche Wesen sichtlich begünstigten, daß die Nebenbuhlerin als stets willkommener Gast in dem Hause ein- und ausgehen durfte, das ihr selbst die Pforten verschloß, da war es um sie geschehen.

Sie bestand auf sofortiger Trennung, und Schröder, so wenig er die Eifersucht auf die ihm äußerst unsympathische Nebenbuhlerin gelten lassen wollte, mußte darein willigen. Das Verhältnis der Geliebten zu seinen Angehörigen hatte sich mit den Jahren immer mehr verschlimmert, und da er hier machtlos war, so wagte er nicht ihr das Opfer der täglichen Demütigungen und Kränkungen um seinetwillen länger zuzumuten, um so weniger als er sich darüber sicher nicht täuschte, daß er eine Fortsetzung dieser Verbindung in ungewisse Zukunft selbst nicht wünschen durfte. Er mit seinen 27 Jahren stand im Anfang einer auf-

wärtsstrebenden Laufbahn, die dreiunddreißigjährige Geliebte hatte die Scheitelhöhe bereits erreicht und wandte sich dem Niedergang zu. Dem unreifen, in der Ausbildung des feineren Empfindungs- und Gemütslebens bisher vernachlässigten Jüngling war die erziehende Liebe, der geist- und gemütvollen, ganz in ihm aufgehenden Frau, Ansporn zum Höchsten gewesen; für den fertigen Mann mußten die einstigen Rosenbanden, die ihn an die alternde Geliebte knüpften, zu schweren Hemmketten werden. Ausgesprochen ward das nicht, empfunden sicher.

So schieden sie (Mai 1771), die Frau schwereren Herzens, als der Mann, denn ihre Liebe war mit den Jahren immer tiefer und stärker geworden. Sie nahm sie mit hinweg und bewahrte sie bis in den Tod.

Leider aber sollte ihr selbst das bescheidene Glück nicht zu teil werden, die Erinnerung daran ganz rein und ungetrübt bewahren zu dürfen.

Was sie veranlaßte, fünf Jahre später (1776) den gerade für ihre Individualität wie geschaffenen Wirkungskreis in Gotha, wo sie an Gotter einen ebenso warmen wie treuen Freund gefunden hatte, zu verlassen und ein Engagement unter Schröder anzunehmen, ist schwer verständlich. Hoffnung auf Erneuerung der alten Beziehungen konnte sie nicht hegen, da Schröder seit drei Jahren verheiratet war. Nach allem, was vorgefallen war, konnte zwischen den beiden, die sich einst so nahe gestanden, welche Saite auch angeschlagen wurde, keine rein klingen. Und daß Schröder es der, von Natur reizbaren und zur Schwermut neigenden, Frau nicht leicht gemacht, sich in die schwierige Lage zu finden, ja daß er es, offenbar um das alte Gerede nicht wieder aufkommen zu lassen, darauf angelegt, ihr gegenüber die unliebenswürdigste Seite herauszukehren, davon geben leider die während dieser Zeit an Gotter gerichteten Briefe Schröders Kunde.[1]

Was muß die feinfühlige Frau dabei, was vor allem auch

---

[1] Vgl. Schröder und Gotter. Eine Episode aus der deutschen Theatergeschichte 2c. Hamburg und Leipzig 1887. S. 10, 38, 44, 84 ff., 86, 92, 95.

bei der unverhohlenen Geringschätzung, die der, dessen Urteil ihr über alles ging, jetzt gegen ihre künstlerischen Leistungen an den Tag legte, empfunden haben?

Während dieser Zeit starb ihr Mann. Ein Jahr lang hielt sie in dieser unerträglichen Situation aus; dann erbat sie selbst den Abschied und wandte sich ein halbes Jahr darauf nach Berlin, wo sie bis zu ihrem am 18. Februar 1784 erfolgten Tode zu den beliebtesten Künstlerinnen gehörte.[1]

Gotter setzte ihr die „Grabschrift":

„Künftig wird Thalia nicht, ihr Gecken,
Mehr durch schlauen Spott euch necken,
Noch durch treuen Wiederschein
Der Natur, ihr Weisen, euch erfreu'n;
Ihre Lippen schloß des Schmerzes Siegel;
Sie zerbrach auf diesem Hügel
Ihren Spiegel.
Dieser Hügel
Deckt der Mecour schlummerndes Gebein!"

Schröder aber hatte es ihr vor allem zu danken, daß er, als seine Zeit gekommen war, an die zu lösenden Aufgaben als ein ernster, zielbewußter Mann herantrat.[2]

Wir kehren noch einmal zu dem Zeitpunkte zurück, wo diese für Schröder so bedeutungsvolle Verbindung geschlossen ward, in den Sommer 1768.

Anfang Mai war man nach Hamburg zurückgekehrt, freudig empfangen von der Schar der harrenden Gläubiger. Das trug natürlich nicht dazu bei, die ohnehin gedrückte Stimmung zu heben.

[1] Vgl. den Nekrolog in der Litteratur- und Theaterzeitung 1784, Nr. 9, S. 129 ff.

[2] Meyer orakelt (I. S. 220): „Die Freundin hat der unwandelbare Freund wiedergesehen und den köstlichen Lohn geerntet die letzten Tage ihres Lebens vor Sorge gesichert zu haben, das letzte freundliche Wort der Sterbenden gewesen zu sein." Nach dem erwähnten Nekrolog war es aber nicht Schröder, sondern Gotter, der ihr die letzten Stunden so erhellte; ein Brief, den er an sie richtete, ist dort abgedruckt, freilich ohne Gotters Namen. Daher mag Meyer bei (allerdings sehr!) flüchtiger Lektüre wohl zu dem Glauben haben kommen können, der Freund, dem das letzte Segenswort gegolten, sei Schröder gewesen.

Die Vorstellungen nahmen allerdings ihren Anfang, auch der Besuch war nicht schlecht, aber da das Betriebskapital aufgezehrt war, waren die Einnahmen nur Tropfen auf den heißen Stein. Bei Kasseöffnung waren die ersten die Gläubiger; was einging, mußte sofort wieder zur Zahlung der alten Schulden verwandt werden. Für die laufenden Ausgaben war regelmäßige Deckung gar nicht mehr möglich. Selbst die Gagenzahlung geriet bedenklich ins Stocken. Den Hauptkräften ward, den einen an diesem, den andern an jenem Tage, in der Mitte der betreffenden Vorstellung gezahlt: Ekhof z. B. am Mittwoch, Schröder am Montag. War die Vorstellung schlecht besucht, oder legte ein ungeduldiger Gläubiger vorweg Beschlag auf die Tageseinnahme, so mußten selbst die Schauspieler sich mit Versprechungen abspeisen lassen. Nicht alle waren in der Lage, so aufzutrumpfen wie Schröder, der in solchen Fällen einfach das Auftreten verweigerte.

So stand es schon im Juni. In den ersten Julitagen legte Löwen die Direktion nieder. Stand er auch schon lange nicht mehr auf der Kommandobrücke des lecken Schiffes, galt er doch als Kapitän, und man wußte, wie an dem einst so stolzen Fahrzeug sein Herz hing; daß auch er jetzt die Sache verloren gab und von Bord ging, war ein böses Zeichen.

Schlimmer noch, weil die Lücke sofort im Repertoir empfunden wurde, war der gleichzeitige Abgang seiner Frau, der einzigen Darstellerin, die, so oft sie auftrat, des Beifalls auf allen Seiten sicher gewesen war. Sie betrat die Bühne am 4. Juli zuletzt. Madame Boek, ehemalige Dlle. Schulz, die ihre Rollen einstweilen übernehmen mußte, war in keiner Weise der Aufgabe gewachsen, die ungewöhnlich begabte und anmutige Tochter Schönemanns zu ersetzen.

Man kann es Schröder nicht verargen, wenn er in Erinnerung an die Kunstgriffe, die man seinerzeit angewandt hatte, um Ackermann aus dem Sattel zu heben, dieser Entwickelung der Ereignisse nicht ohne eine gewisse Schadenfreude zusah. So sehr er um der Sache willen diesen kläglichen Ausgang beklagte, so sehr ihm die peinliche Situation, in die durch seine Verknüpfung

mit dem unseligen Unternehmen, ein Mann wie Lessing geraten war, wehe that, den Leuten, die diese Suppe eingebrockt hatten, gönnte er es von Herzen, daß sie nun die gründlich versalzene Brühe bis auf den Grund auslöffeln mußten.

Noch weniger wäre es Ackermann zu verdenken gewesen, wenn er aus ähnlicher Stimmung heraus, nur seinen Vorteil im Auge, rücksichtslos von seinem, ihm nach dem Vertrage von 1766[1] zustehenden Rechte Gebrauch gemacht, beim nächsten nicht eingehaltenen Zahltermin Theater und Garderobe wieder ohne weiteres in Besitz genommen und die zugleich verwirkte Konventionalstrafe einzutreiben versucht hätte.

Aber wie immer Gentleman in dergleichen Dingen, verzichtete er nicht nur freiwillig auf sein sonnenklares Recht, sondern ließ sich auch von Freund Bubbers, der seinen Mann kannte, beschwatzen, einen neuen Vertrag zu schließen, der die für ihn so günstige Lage in das Gegenteil verkehrte.

Danach verpflichtete er sich, das verkrachte Unternehmen zum März 1769 wieder auf eigene Rechnung zu übernehmen, die Garderobe um 12 000 ℳ zurückzukaufen und diesen Betrag in drei jährlichen Raten vom Frühling 1770 zurückzuzahlen, bis dahin aber zu drei Prozent unter hypothekarischer Verpfändung des Theaters zu verzinsen.[2]

Man begreift, wie, als Ackermann an einem Septembertage seiner Frau von diesem erbaulichen Abkommen Mitteilung machte, diese und Schröder geradezu außer sich gerieten. Aber allen Vorhaltungen, wie er sich so schmachvoll habe übers Ohr hauen lassen, erwiderte der brave Mensch, aber unkluge Geschäftsmann: „Die Leute haben schon genug verloren. Soll ich sie schinden?"

Zu machen war nichts mehr. Bubbers und Konsorten hatten dafür gesorgt, daß alles in bester Form Rechtens schriftlich abgemacht war, ehe ihr Opfer darüber sprechen durfte.

---

[1] Vgl. I. S. 344 ff.

[2] Seinen Nachkommen sollte daraus noch mancher Verdruß erwachsen. Mehrere Jahre ward prozessiert. Erst 1779 wurde die letzte Rate gezahlt. Vgl. Meyer I. S. 213.

Damit aber nicht genug: diese Leute verstanden es auch nun im Publikum die Sache so darzustellen, als ob der Mann, dessen Gutmütigkeit sie so sträflich gemißbraucht hatten, von Anfang an durch illoyales Verhalten dem Unternehmen Steine in den Weg geworfen und systematisch auf diesen Ausgang hingearbeitet habe. In einem offiziösen Artikel der „Unterhaltungen"[1] wurde es als ein großer politischer Fehler bezeichnet, daß man, „mit demjenigen Manne, der es deutlich merken ließ, daß er einen Tag zu früh seine Prinzipalschaft niedergelegt und daher den anscheinend guten Fortgang des abgetretenen Theaters mit ungünstigen Blicken ansah, in einer ziemlich genauen Verbindung geblieben."[2]

Die Frivolität dieser Anschuldigung ward nur noch übertroffen durch die Gehässigkeit, mit der in demselben Organ gegen die neue Direktion Stimmung gemacht wurde. „Es verlautet, daß die itzigen Unternehmer dem Herrn A** alles binnen kurzem wieder abtreten wollen, und daß alsdann auch Madame Hensel das Theater verlassen werde. — Unser ekles Publikum, dem zeither nichts gut gewesen, mag alsdann an dem Herrn A** als Orosman und an Mademoiselle Ackermann als Zayre Herz, Aug und Ohren weiden." In derselben Tonart zwei Monate später:[3] „Wir werden künftig wieder Ackermannische Schauspieler in allem Verstande bekommen. Wer die handwerksmäßige Prinzipalschaft unserer deutschen Vorsteher des Theaters kennt, wird schon im voraus wissen, was er sich davon versprechen darf."

Das war der Dank dafür, daß Ackermann das „Nationaltheater" vorm völligen Bankerott mit Aufopferung seiner wohlerworbenen Rechte rettete. Seine nächsten Angehörigen hatten freilich allen Grund, auf ihn ungehalten zu sein, und sie waren denn auch, namentlich seine Frau, nicht sparsam mit ihren Vor-

---

[1] Oktoberheft 1768. S. 348 ff.

[2] 1809 fand F. L. Schmidt noch im Nachlaß Ackermanns einen Brief von Bubbers vom April 1768, worin dieser Ackermann bat, fortzufahren, die Direktion mit seinem Rate zu unterstützen und sich des Werkes anzunehmen. Vgl. Alm. f. Theater 1810. S. 6.

[3] Dezember 1768. S. 544.

würfen. Daß er zur Beruhigung versprach, die eigentliche Direktionsführung Schröder und seiner Mutter zu überlassen, war zwar ein Trost; aber, wie sich bald herausstellen sollte, ein Versprechen, leichter zu geben, als zu halten.

Ein Erlebnis, das in diese Zeit fällt, ist für alle Beteiligten, vor allem für Ackermann, charakteristisch.

Von dem Augenblick an, wo es bekannt geworden war, daß dieser zu Ostern die Direktion wieder übernehmen werde, betrachtete er es als seine Pflicht, den Ehrenaufwand des Prinzipals schon jetzt aus seiner Tasche zu bestreiten. Seine Frau war auch in diesem Punkte anderer Ansicht und schlug es rundweg ab, diese Gastereien in ihrem Hause zu dulden. So sah Ackermann sich genötigt, in Ekhofs Stammlokal, in der Klapmeyerschen Weinstube, seine Gäste zu begrüßen und zu bewirten.

Bald begann man von ungeheuerlichen Verschwendungen zu munkeln, und Niemand glaubte diesen schaudererregenden Gerüchten williger als Madame Ackermann.

Da führt Schröder eines Tages sein Weg bei Klapmeyer vorbei. Vor der Thüre gewahrt er ein Individuum, das er sofort als Spion seiner Mutter erkennt. Einer plötzlichen Eingebung folgend, tritt er ein.

Die erste Gestalt, auf die er im Korridor stößt, ist Ackermann, der daselbst einsam mit seiner Pfeife lustwandelt, denn im Gastzimmer darf nicht geraucht werden. Der Alte ist sichtlich sehr verlegen, der Junge nicht minder, weil er fühlt, in welchem falschen Lichte er erscheint. Jener nötigt zum Nähertreten. Schröder gehorcht und findet die Gäste seines Vaters bei einem kleinen Pharao. Zwölf Mark hatte der gute Ackermann zu diesem Zwecke gestiftet; er selbst aber, wie wir gesehen, nahm nicht daran teil, sondern erging sich derweile draußen mit seiner geliebten Pfeife. Als Schröder später den Heimweg antrat, fand er den mütterlichen Spion noch auf der Lauer und schickte ihn mit einer fühlbaren Belohnung heim. Der Mutter, die sich veranlaßt fand, ihn deswegen zur Rede zu setzen, blieb er die Antwort nicht schuldig.

Unterdessen bewegte sich das Nationaltheater rüstig auf der schiefen Ebene weiter abwärts. Schröders Ballette und im November ein „spanischer Equilibrist“ brachten die besten Einnahmen. Anfang November ward in Charlotte Brandes endlich der ersehnte Ersatz für Madame Löwen gefunden; sie und ihren Mann hatte Lessing noch nach Hamburg empfohlen.[1] Am 26. November aber hatte des Hamburger Nationaltheaters letzte Stunde geschlagen. Zwar erreichte die geschäftliche Unternehmung ihr Ende erst im folgenden Frühjahr; allein da des Advents wegen die Truppe sich jetzt nach Hannover begab, um dort bis zum März zu spielen, so bedeutete dieser Abschied von Hamburg thatsächlich das Ende des „Nationaltheaters“.

Dem pathetischen Epilog,[2] von Madame Hensel gesprochen, fehlte daher diesmal die übliche, aufs Wiedersehen anspielende, Schlußwendung.

Mit vorwurfsvollen, rhetorischen Fragen begann sie:

„So kann der Menschen Glück nur Augenblicke dauern?
Ist dies der Arbeit Frucht? Ist dies der Sorgen Lohn,
Auf den die Schauspielkunst gehofft? Ihr werthen Mauern!
Verlassen muß sie euch, zerbrochen ist ihr Thron!“

Und schloß in schmelzenden Tönen der Rührung:

„Und nun — o Augenblick! Sey standhaft, armes Herz!
Lebt wohl, lebt wohl — dies war der Trennung längster Schmerz.“

In Hannover hätten die Unternehmer schon im voraus durch die Eröffnung eines Abonnements — damals noch etwas Ungewöhnliches — für einen Grundstock sicherer Einnahmen gesorgt, und so konnte, da auch der Besuch im übrigen billigen Erwartungen entsprach, die glorreiche Unternehmung hier verhältnismäßig gemütlich ihre Tage beschließen.

---

[1] Vgl. Joh. Chr. Brandes: Meine Lebensgeschichte II (1807) S. 80 ff. Allerdings berichtet Br. aus arg getrübter Erinnerung: Lessings Anwesenheit zu Leipzig, die in die Ostermesse 1768 fiel, verlegt er in den Herbst u. dergl. mehr.

[2] Er ist, wie schon in den „Hamburger Adreßkomtoirnachrichten“ 1768 Nr. 64 bemerkt wurde, aus Cronegks Codrus zusammengestoppelt.

Für Ackermanns war freilich diese letzte, vom 2. Dezember 1768 bis zum 2. März 1769 währende Spielperiode um so mühe- und sorgenvoller. Neben den Pflichten des Tages, die pünktlich erfüllt wurden, galt es ja nun, für die eigene Direktion schon alles in die richtigen Wege zu leiten, und dabei waren große Schwierigkeiten zu überwinden. Das Haupt der Familie legte, getreu seinem Versprechen, schon jetzt die Hände in den Schoß und überließ alles seiner Frau und seinem Sohne; diese teilten sich in ihre Obliegenheiten so, daß letzterer die Oberregie, erstere die Kasse übernahm. Die Finanzen bereiteten die Hauptsorge, denn die Ersparnisse Madame Ackermanns reichten allein nicht hin, um das Schiff flott zu machen. Schröder schoß zu, was er hatte, lieh von einem Freunde ein paar hundert Thaler, ja ließ sich gar von Susanna Mecour bereden, von ihrem Schmuck zu versetzen.

Gerade weil es so stand, mußte bei der Gestaltung des künftigen Repertoirs zunächst besonders darauf Rücksicht genommen werden, was gute Einnahmen verhieß. Die Erfahrungen, die man beim Nationaltheater gemacht, hatten gezeigt, wie bedenklich es sei, die nun einmal im Publikum vorhandenen Neigungen gänzlich zu mißachten und durch die doktrinäre Verfolgung eines an sich guten Prinzips sich von vornherein die Stimmung zu verderben.

Hier galt es also vor allem wieder gut zu machen, das Publikum, an erster Stelle das Hamburger, zunächst wieder an das Theater zu gewöhnen. Das eine Mittel, das Schröder hierfür in Anwendung brachte, hatte sich schon in den letzten Monaten bewährt: das Ballett. Dieses zu vervollkommnen, durch Anwerbung neuer Kräfte, durch Heranziehung aller jüngeren Mitglieder zum Figurieren und durch Einstudieren neuer Ballette eigener Erfindung, ließ sich Schröder daher vorzüglich angelegen sein. Mochten die geistreichen Hamburger Kritiker noch so sehr die Nase darüber rümpfen, er wußte, daß er auf diesem Wege der Kunst besser und treuer diene, als wenn er ein in diesem Zeitpunkte undurchführbares, idealistisches Programm aufgestellt

und wie seine Vorgänger dann von Woche zu Woche der Kasse zuliebe es stückweis preisgegeben hätte.

Das zweite Mittel, auf das er zur Belebung des Repertoirs seine Hoffnung setzte, war das Singspiel oder die komische Oper, wie sie gerade damals durch Weiße und Hiller in Deutschland populär zu werden begann. Vielleicht waren hier die Erfahrungen, die er bei der Kurzschen Truppe gesammelt hatte, nicht ohne Einfluß, wo er die anregende Wirkung der musikalischen, in dem Stoffkreise der Stegreifkomödie sich bewegenden Intermezzi selbst zu beobachten Gelegenheit gehabt hatte. Auch dieses Reizmittel fand vor den Augen der Geschmacksrigoristen keine Gnade, aber schwerlich hätte einer von ihnen ein wirksameres Mittel angeben können, um die große Masse des Publikums im und beim Theater festzuhalten. Darauf kam es gerade jetzt vor allem an. Man befand sich gewissermaßen im großen Zwischenakt, zwischen alter und neuer Kunst. Die Verwandlung der Scene vollzog sich nur langsam, hinter den Kulissen war noch alles in den ersten Vorbereitungs- und Versuchsstadien. Damit aber Denen vorm großen Vorhang derweil die Zeit nicht lang werde, wurden allerlei Intermezzi eingeschoben, die Pause auszufüllen. Es war also im eigentlichen Sinne des Wortes ein Interimsrepertoir, auf das hin Schröder die Truppe einrichtete und auf das hin er vor allem die neuen Engagements abschloß.

Die Hauptkräfte des Nationaltheaters, Ekhof an der Spitze, blieben auch dem neuen Unternehmen treu. Nur Madame Hensel erklärte im letzten Augenblick, sie werde nicht bleiben. Dieser Verlust schien aber um so weniger bedenklich, als in der jugendlichfeurigen Charlotte Brandes ein mehr als hinreichender Ersatz für die schon etwas angejahrte kabalensüchtige Heroine gefunden war.

So eröffnete denn die neuerstandene Ackermannsche Truppe am 15. März 1769, unter verhältnismäßig günstigen Auspicien, die Vorstellungen in Braunschweig. Besonders wohlthuend ward im Ackermannschen Hause empfunden, daß hier Schröders ältere Stiefschwester Dorothea, die in Hamburg das Stichblatt für den Hohn und Spott der Kritiker der Unterhaltungen gewesen war, zum

ersten Male den verdienten Beifall erntete, dergestalt, daß in der Folge auch die Hamburgische Kritik, die ihr früher all und jedes Talent abgesprochen, einen anderen Ton ihr gegenüber anzuschlagen für gut fand. Befremdend, ja fast peinlich, wirkte dagegen die auffallende Kälte, mit der Ekhof aufgenommen wurde. Als Richard III. erlebte er fast ein Fiasko, und selbst sein Tellheim, den Schröder unübertrefflich nannte, freilich mit dem Zusatze „wenn der Körper gepaßt hätte", wollte nicht ansprechen. Auch sein klassischer Dorimond in der Cenie, von dem Lessing uns in wenigen Worten eine ebenso anschauliche, wie bedeutende Vorstellung gegeben hat, konnte diese ersten ungünstigen Eindrücke nicht verwischen, um so weniger, als der Künstler bald darauf die Geschmacklosigkeit beging, in einer jugendlich-komischen Rolle — als Heinrich in Holbergs Politischem Kannegießer — den Spott herauszufordern.

Durch eine andere Rolle, die er um dieselbe Zeit, diesmal außer der Bühne, zu spielen für gut fand, schadete er aber seinem Ansehen noch mehr, indem er dadurch sich selbst den unauslöschlichen Makel der Zweideutigkeit und schnöden Undanks anheftete.

Wenn man sich Ekhofs Herrschsucht und zugleich das eigentümliche, gespannte Verhältnis zwischen ihm und Schröder vergegenwärtigt, kann es einen nicht wunder nehmen, daß er sich bei der neuen Organisation der Truppe nicht sonderlich wohl fühlte, von dem Verdruß über die jüngsten künstlerischen Mißerfolge ganz abgesehen. Und ähnlich wie er, empfanden auch einige andere ältere Mitglieder der Truppe das straffe Regiment des jungen 25 jährigen Oberregisseurs, dessen Befähigung zu dem Posten sich erst noch erweisen sollte, keineswegs als eine Verbesserung gegen Ackermanns patriarchalische Gemütlichkeit. Auch die durch die Umstände gebotene Sparsamkeit, die Schröder im vollsten Einverständnis mit seiner Mutter strenge durchführte, trug nicht zur Erhöhung der guten Laune bei. Dazu kamen noch Eifersüchteleien zwischen Dorothea Ackermann und der heißblütigen Charlotte Brandes. Letztere beklagte sich, vielleicht nicht grundlos,

daß sie bei der Rollenbesetzung gegen die Tochter des Direktors zurückgesetzt werde.

Dieses von Tag zu Tag sich steigernde Mißvergnügen erklärt einigermaßen die Katastrophe, die in den ersten Julitagen über den unglücklichen Ackermann hereinbrach, aber sie mildert nicht das Urteil über die Handlungsweise der Hauptbeteiligten, vor allem Seylers und Ekhofs.

Seyler hatte trotz der zweifelhaften Lorbeeren, die ihm das Nationaltheater eingetragen, Geschmack am Theatergeschäft gefunden, und so hatte er, noch während der letzten Wochen seiner ersten Unternehmung, die vorbereitenden Schritte zu der Begründung einer neuen eigenen Truppe gethan. Heimlich und ohne Rücksicht darauf, daß er dadurch Ackermann geradezu den Boden, auf den dieser angewiesen war, abgrabe, hatte er sich um ein Generalprivileg für Hannover beworben. Nun rächte sich an Ackermann, daß er 1765 das dem Statthalter von Hannover gegebene Wort,[1] des damaligen Theaterbaues wegen, nicht gehalten hatte. Dadurch war Ackermann hier dauernd in Ungnade gefallen, und diese Mißstimmung benutzten Seyler und seine galante Freundin Madame Hensel klüglich, um sich und der neu zu gründenden Truppe ein, in jeder Beziehung höchst vorteilhaftes, Privileg für die Hannoverschen Lande[2] zu erschleichen. Da dieses Privilegium bereits am 21. März erteilt ward, kann man sich, namentlich wenn man das spätere Verhalten Ekhofs und seiner Genossen erwägt, des Verdachtes nicht erwehren, daß die Hensel nicht die einzige Mitwisserin des Planes, daß vielmehr manche schon bei der Abreise von Hannover entschlossen waren, wenn es Seyler glückte, sich zu

---

[1] Vgl. I. S. 312. Nach einer Äußerung Schröders hatte der Statthalter damals auf Ackermanns Versprechen hin den Prinzipal Leppert abgewiesen. Nur dem Umstande, daß Ackermann damals nicht die Direktion führte, hatten 1767 und 1768 die Hamburgischen Schauspieler es zu danken gehabt, daß sie in Hannover spielen durften.

[2] Vgl. Meyer I. S. 200. Brandes a. a. O. II., S. 97. Uhde: Konrad Ekhof, S. 174.

ihm zu schlagen.[1] Jedenfalls fanden sich, als Seyler mit dem Privileg in der Tasche die Werbetrommel rührte, sofort Ekhof, die Ehepaare Boek, Brandes und Koch und außerdem noch einige andere Mitglieder bereit, Ackermann zu verlassen. Dabei ward das Geheimnis so sorgfältig bewahrt, daß, als Ekhof am 1. Juli im Namen der Übrigen mit der Erklärung herausrückte, daß sie am 20. August zu Seyler gehen würden, Ackermann und die Seinen vollkommen überrascht wurden.

Einem Mann, wie Ackermann gegenüber, der wie ein Vater für seine Mitglieder sorgte, lieber sich selbst Opfer auferlegte, ehe er es übers Herz brachte, durch Entlassung ein Mitglied brotlos werden zu lassen, war dies Verhalten geradezu nichtswürdig. Für das Benehmen Ekhofs aber, der ohne die leiseste Regung von Pietät seinem alten Freunde und Helfer in der Not schnöde den Rücken kehrte, weil ein Anderer ihm mehr bot, ist es schwer, den richtigen Ausdruck zu finden.

Schröder war außer sich; am liebsten hätte er der ganzen Gesellschaft sofort den Laufpaß gegeben, zumal die Abtrünnigen durch Impertinenz und Aufsässigkeit dazu reizten. Die hitzige Madame Brandes zerriß ein Kleid, weil es ihr nicht glänzend genug war. Daraufhin ward sofortige Entlassung verfügt. Nun aber erklärte Ekhof, entweder diese Maßregel werde sofort zurückgenommen, oder keiner von ihnen betrete mehr die Bühne. Schröder wollte ihn beim Wort nehmen, nur seine Mutter, die mit Grauen an die möglichen Folgen dieser neuen Katastrophe dachte, setzte es durch, daß die Direktion nachgab.

Übrigens sah Schröder selbst diese Secession nicht als ein so schweres Unglück für die nächste Zukunft der Truppe an. Er traute sich's zu, von dem täglich sich schöner entfaltenden Talente seiner Schwester unterstützt, im Bunde mit den unlängst fürs Ballett und Singspiel neu geworbenen Kräften diese Krise glücklich zu überstehen.

---

[1] „Ekhof wußte darum", schreibt sogar F. L. Schmidt ausdrücklich. Alm. f. Th. 1810. S. 28.

Ackermann war weniger vertrauensvoll, vor allen Dingen nicht davon überzeugt, daß gerade sein Stiefsohn die geeignete Persönlichkeit sei, die Truppe aus dieser Verlegenheit zu befreien. Und so benutzte er denn die Abwesenheit seiner Frau, die Verhandlungen wegen Vermietung der dortigen Bühne nach Hamburg gerufen hatten, kurzweg die Direktion selbst wieder zu übernehmen. „Du bist zu parteiisch", erklärte er Schröder, „zu heftig und zu unhöflich gegen die Leute. Man muß Schauspieler nicht wie Figuranten abrichten."

Ganz unrecht hatte er damit wohl nicht, wenn Schröder es auch nicht zugeben wollte. Übrigens war dieser zu stolz, sein zweifelloses Recht auf die Fortführung eines Amtes geltend zu machen, zu dem man ihm die Befähigung absprach. In früheren Tagen würde er wohl trotzig aufbegehrt und die empfindliche Kränkung mit der Drohung zu gehen erwidert haben. Diesmal würgte er den Ärger herunter und widmete sich um so eifriger seinen übrigen Pflichten. Er selbst gewann dabei. Sein Thatendrang war allein durch die Leitung des Balletts und den bisherigen Umfang seiner schauspielerischen Thätigkeit nicht befriedigt, und die freigewordene Kraft des Oberregisseurs kam dem Schauspieler zu gute. Lange hatten sich noch in seinen Neigungen Schauspieler und Tänzer die Wage gehalten. Jetzt war der Augenblick gekommen, wo zunächst nur um eines Haares Breite sich das Zünglein zu Gunsten des erstern verrückte, und damit der endliche Sieg des Geistes über den Körper entschieden.

3. Ackermanns Ende 1769—71.

Zum zweitenmal erschien Ackermann im Herbst 1769 an der Spitze einer neugebildeten Truppe in Hamburg und eröffnete mit einem farb- und geschmacklosen, von Dorothea gesprochenen Prologe am 21. September die Vorstellungen. Er mochte sich den Einzug anders ausgemalt haben. Es wäre ja in der That eine Art Genugthuung für alle vorhergegangenen Kränkungen gewesen, wenn er mit denselben Kräften, wie das Nationaltheater,

den Kampf gegen die Gleichgültigkeit des Publikums hätte aufnehmen und siegreich durchführen können. Diese Möglichkeit hatte ihm die jüngste Katastrophe in Braunschweig zerstört. Und so betrat er die alte Stätte seines Wirkens keineswegs mit der Miene eines Triumphators. Die Sorge saß seiner wartend am Herde, und es war ein müdes, resignirtes Lächeln, mit dem der alternde Mann den leider nur zu vertrauten Gast begrüßte.

Der Quell der Projekte war freilich auch jetzt noch nicht versiegt, aber die leichtgläubige, hoffnungsfrohe Zuversicht der Jugend, die alle Schwierigkeiten gern und leicht überwand, die war dahin.

Und doch brauchte er sie jetzt nötiger denn je.

Ein Ersatz für Hannover, das im regelmäßigen Finanzplan eines Hamburgischen Unternehmers den durch die unfreiwilligen Advents- und Fastenferien hervorgerufenen Ausfall deckte, war schwer zu finden.

Allerdings gab es in erreichbarer Nähe eine ganze Anzahl von kleinen Städten, die mit Freuden für eine Zeitlang die Truppe aufnahmen. Aber der Ertrag, den Orte wie Braunschweig, Hildesheim im Süden, Kiel und Schleswig im Norden brachten, stand in keinem Verhältnis zu den großen Opfern an Zeit und Geld, die allemal der Transport einer so großen Gesellschaft erforderte, ganz abgesehen von der Beeinträchtigung, die durch dieses Vagabundiren, die planvolle Gestaltung des Repertoirs, die besonnene Pflege des künstlerischen Zusammenspiels erlitt.[1]

---

[1] Wie unruhig es in den letzten Jahren der Ackermannschen Direktion zuging, mag die nachstehende Übersicht der vom Dezember 1769 bis zum Frühling 1771 von der Truppe besuchten Orte veranschaulichen: Man spielte vom 15. Dezbr. 1769 bis 17. Septbr. 1770 in Braunschweig. Vom 30. April bis 28. Juni ward ein Teil nach Hildesheim detachiert, vom Juli bis September nach Wolfenbüttel. Vom 24. Septbr. bis 7. Dezbr. spielte man in Hamburg (und Altona); vom 11. Dezbr. bis 4. Jan. 1771 in Schleswig, vom 7. bis 19. Jan. in Kiel, vom 21. Jan. bis 24. März in Schleswig. Gleichzeitig ward vom 4. bis 15. Februar ein Teil nach Hamburg (neun Vorstellungen unter Schröder) und in der zweiten Hälfte des Februar auch nach Flensburg (unter Ackermann) detachiert. Vom 3. April bis 6. Dezbr. wieder in Hamburg.

Auch in seinen besten Tagen war das Berechnen und Abwägen der Gewinnchancen, die eine Verlängerung der Spielzeit hier, eine Abkürzung dort etwa bringen mochte, Ackermanns schwächste Seite gewesen. Jetzt aber hatte sein Mangel an Überlegung einen fast pathologischen Charakter angenommen. Die alte Vagabunden-Neigung brach wieder durch und verrückte ihm vollends den Kopf. Und so begnügte er sich nicht allein in den Zeiten, wo in Hamburg nicht gespielt werden konnte, die Gesellschaft von Ort zu Ort zu hetzen, sondern zog es sogar vor, in der besten Spielzeit das Hamburger Theater an andere Unternehmer für einen Spottpreis zu vermieten und sich statt dessen auf der Wanderschaft im Schweiße seines Angesichts spärlichen Unterhalt zu suchen.

Das Schlimme war dabei, daß diese Reisen häufig das Ehepaar Ackermann voneinander trennten, und so in den entscheidenden Augenblicken Ackermann der verständigsten und einflußreichsten Ratgeberin beraubt war. Schröder hielt sich nach den Erfahrungen in Braunschweig geflissentlich zurück, und auf Andere hätte der mit den Jahren immer eigenwilliger werdende Mann auch nicht gehört.

Erst als im Herbst 1770 Ackermann, während in Hamburg gespielt ward, gleichzeitig einmal wöchentlich in einem kleinen Wirtshaussaal[1] in Altona Vorstellungen veranstaltete, die nur Kosten verursachten, dagegen unter den Schauspielern Verdruß erregten, entschloß sich Schröder zu einem entscheidenden Schritt und legte gegen diese Art der Direktionsführung Verwahrung ein, die dadurch, daß er seine Beschwerden und Bedenken nicht mündlich, sondern in einem langen, an seinen Stiefvater gerichteten Briefe vorbrachte, besonderen Nachdruck erhielt. Schwerer als die über die geringe Zahl und den geringen Wert der Novitäten geführte Klage, ein Übelstand, an dem die Zeitverhältnisse mindestens ebensosehr schuld waren, wog der Vorwurf, daß auf den Proben alles darunter und darüber gehe, und der Hinweis, daß nur

[1] In Sanssouci an der Palmaille.

das unberufene Eingreifen Schröders die völlige Zerrüttung und Zersetzung der Gesellschaft bisher noch verhindert habe. Dieser ganz sachlich gehaltene, in bescheidenem Ton vorgetragene Protest verfehlte, zumal Schröders Mutter sich ihm in allen Stücken anschloß, seine Wirkung auf Ackermann nicht. Er entschloß sich, die Bestimmung des Repertoirs und die Rollenbesetzung wieder seinem Stiefsohne zu überlassen.

Dagegen ließ er gerade in den folgenden Monaten des Winters 1770/71 seiner Vagabunden-Natur mehr als je die Zügel schießen und hemmte durch die Zersplitterung der Kräfte, welche das Spielen an mehreren kleinen Orten zu gleicher Zeit mit sich brachte, Schröders auf straffere künstlerische Zucht gerichtete Bestrebungen aufs empfindlichste.

Erst Ostern 1771 gab er den dringenden Bitten seiner Frau und seines Sohnes nach, legte förmlich und endgültig das Kommando nieder und trat als einfacher Soldat wieder in die Front der Truppe zurück, die er anderthalb Jahrzehnte trotz allem Mißgeschick ruhm- und ehrenvoll geführt hatte.

Daß er seine schauspielerische Kraft auch ferner zur Verfügung stellte, schien aber unter den damaligen Umständen ein besonderer Gewinn. Denn gerade die letzten Jahre, in denen die Entschlüsse und Maßregeln des verantwortlichen Leiters nur zu deutlich die Merkmale des herannahenden Alters verrieten, hatten für den Darsteller eine Nachblüte seiner künstlerischen Kraftentfaltung gezeitigt.

Es ist schon darauf hingewiesen worden, daß seinem, vorwiegend humoristischen, Talente, der seit der Mitte des Jahrhunderts immer mehr sich Bahn brechende Einfluß der englischen Litteratur auf die deutsche Geschmacksbildung besonders dankbare Aufgaben schuf. Allerdings war die Zahl, der in der Sphäre der gemischten Empfindungen sich bewegenden Rollen, noch nicht groß und der schon seit Jahren an Gedächtnisschwäche leidende Künstler weder geneigt noch fähig, viel neue umfangreiche Partien zu lernen, aber selbst in dem engen Kreise offenbarte der Veteran eine Frische und Ursprünglichkeit der künstlerischen Auffassung, die die Zuhörer entzückte.

Dabei kam ihm persönlich noch eins zu statten, was für die Mehrzahl seiner Kunstgenossen, vor allem auch Ekhof, ein Hemmnis ward.

Lessings Minna von Barnhelm machte die abgedankten Militärs, vom General bis zum Korporal herab, auf der Bühne populär. Das Publikum konnte sich nicht satt sehen an den martialischen Gestalten, die stramm, barsch und bieder über die Bretter schritten, durch urwüchsige Grobheit und derben Witz die Zuschauer vom Parterre bis zum Olymp in behaglichste Laune versetzten, gelegentlich auch, als abgedankte unverdientem Elend preisgegebene Invaliden, mitfühlende Seelen die süße Lust thränenreicher Rührung kosten ließen.

Dramatisch veranlagte Schauspieler waren es zunächst, die sich der dankbaren Figur bemächtigten und, mit sicherem Instinkt für theatralische Wirkung, den drei Soldatengestalten aus der Minna Kameraden zuführten.

So brachte 1768 Johann Christian Brandes, ein erbärmlicher Schauspieler, aber als dramatischer Schriftsteller für den Tagesgeschmack seinen Platz mit Ehren ausfüllend, in dem fünfaktigen Schauspiel Der Graf von Olsbach z. B. einen knorrigen alten Haudegen in der Gestalt des „verabschiedeten Obristen von Stornfels" auf die Bühne, zu dem ihm, wie er selbst erzählt, alte, noch aus Friedrich Wilhelms I. Zeit stammende preußische Veteranen Modell gestanden hatten. Ihm folgte 1769 der ehemalige Husarenoffizier und jetzige Wiener Schauspieler Stephanie mit den „Werbern," einer freien Bearbeitung vor Farquhars „The recruiting Officer" und 1770 mit den „Abgedankten Offiziers", trotz dem Protest des Verfassers, einem matten Abklatsch der Lessingschen Minna.

Ackermann sollte nur den Anfang dieser Mobilmachung der Friedensarmee für das Theater erleben, aber sie kam doch zeitig genug, um dem alten Soldaten Gelegenheit zu geben, gerade in diesen Rollen, die so merkwürdig das Ende seines Lebens an die fernen kriegerischen Jugendtage anknüpften, sich in seiner ganzen stattlichen Größe zu zeigen.

Ekhofs Tellheim war ein rhetorisches Meisterstück und wirkte dadurch, aber die um den dürftigen Körper schlotternde Uniform störte empfindlich die Illusion. Ackermann als Wachtmeister wirkte schon beim ersten Auftreten durch die stattliche Figur und militärische Haltung; frisch, behaglich und natürlich in jeder Miene und Bewegung, als sei ihm die Rolle im eigentlichsten Sinne auf den Leib geschrieben, versetzte er das Publikum in sonnigste Laune[1], und selbst die mißgünstigsten kritischen Stimmen wagten gegen dies Stück Natur nicht aufzubegehren.

Größere Wirkung erzielte er vielleicht noch in der hie und da ins Tragische hinüberspielenden Rolle des alten Obersten in Brandes Schauspiel. Dieser alte bärbeißige, jähzornige Krieger, dessen ganzer Reichtum seine grauen Haare und ein Dutzend Wunden sind, der doch mit jugendlichem Feuer jeden Augenblick mit der Hand nach dem Degen zuckt, um dreinzuschlagen, und der hinter all seiner Schroffheit und Härte ein weiches, leicht zu rührendes Herz verbirgt, hatte so viel von Ackermanns eigenem Naturell, daß man versteht, wie diese Erscheinung in der fadenscheinigen Uniform ergreifen und rühren mußte.

Den größten Triumph aber feierte seine Kunst in der Rolle des Korporal Kauzer in Stephanies Werbern; es war die letzte von ihm neu studierte. Nachdem er den größten Teil des Sommers bei seinen Verwandten in Mecklenburg zugebracht hatte, gab er sie am 20. August 1771 zum erstenmal.

Allerdings hatte der ehemalige Werbeoffizier Stephanie in dieser keck aus dem Lagerleben gegriffenen Gestalt eines alten Campagnesoldaten da sich selbst übertroffen. Mit einem derben Rausch führt der Alte sich ein, drollig und harmlos, so lange der

[1] „Ackermann als Wachtmeister erntete schallenden Beifall. Dieser Beifall äußerte sich einst ungewöhnlich laut, als ein jovialischer Seekapitän in des ersten Ranges Mittelloge sitzend, durch Ackermanns treffendes Spiel und einige Gläser Punsch begeistert, in einer Szene mit dem vollen Glase in der Hand, in ein: Ihr Wohlsein, mein Herr Wachtmeister! Bravo! Bravissimo! ausbrach und Bravoruf und Geklatsche in allen Regionen des Hauses nachtönen ließ.“ Schütze 372. Vergl. auch Alm. f. Th. 1810, S. 32.

erfahrene Offizier, der ihn vortrefflich zu nehmen weiß, anwesend ist. Aber gleich darauf, als ein junger Wachtmeister unvorsichtig schroff den Vorgesetzten herauskehrt, schlägt die Stimmung jählings um. Alle mühsam verhaltene Bitterkeit gegen die Neulinge, die über die Köpfe der Alten hinweggestiegen sind, bricht los:

„Er Federwisch-Kommissär. — Schreiben kann ein jeder Bub, aber reit' er erst so lange mit, wie ich — — . . . ich war schon Husar — wie Er noch nicht auf der Welt war!"

Mit blankem Säbel dringt er auf den Vorgesetzten ein, den nur schleunige Flucht rettet.

Als der Alte aus seinem Rausche erwacht, hat er keine Ahnung mehr, was mit ihm vorgegangen. Derselbe Vorgesetzte, gegen den er sich vergangen hatte, bringt ihm erst nach und nach alle Einzelheiten wieder ins Gedächtnis, und vor ihm taucht das Gespenst der drohenden Exekution auf; aber der Veteran, der unzähligemal dem Tode in Schlachten gestanden, zittert auch jetzt nicht. In dem Augenblicke, wo ihm die ganze Tragweite seines Vergehens klar wird, ist er gefaßt und ruhig, und die wüste morsche Gestalt wächst angesichts des dräuenden Verhängnisses zu tragischer Größe empor. In, gerade durch ihre Schlichtheit ergreifenden Worten schildert er sich selbst, seine dreißigjährige, mehr wunden- als ehrenreiche Laufbahn:

„Ich habe weder in guten Zeiten für Übermut den Dienst versäumt, noch bin ich in den elendesten Umständen untreu geworden; das Regiment weiß es und wird mich bedauern. . . . . Sie sind mein Vorgesetzter. Ich, Ihr Untergebener, das weiß ich. Aber bedenken Sie nur selbst, ich war schon das, was ich itzt bin, da Sie Rekrut wurden, ich habe Sie exerzieren und den Dienst gelehrt, und itzt begegnen Sie mir stets, als wenn ich erst heute zu dienen anfinge. Das muß mir doch weh thun! — Nüchtern hab ich mich noch nicht mit einem Wort widersetzt, aber im Rausch hat man nicht immer die Vernunft beisammen, besonders wenn man gereizt wird."

Er erklärt auch, warum er so leicht berauscht wird:

„Ich habe starke Blessuren am Kopf; von zwei, drei Gläsern Wein hab ich einen Rausch, und beim Werben muß man trinken."

Aber trotz der treuherzigen Versicherung

„Es ist also nicht mit Vorsatz geschehen",

bleibt der junge Vorgesetzte dabei, die Sache zur Anzeige zu bringen.

Der Alte steht einen Augenblick unschlüssig:

„Sobald Sie es melden . . . . bin ich verloren.“

Plötzlich, ehe Jener sich's versieht, hat er ihn gepackt, sich seines Säbels bemächtigt:

„Herr, schreien hilft itzt nichts. Sie sind allemal ein Kind des Todes! Ich kann nur einen Kopf verlieren. Nicht wahr? Itzt sind Sie in meiner Gewalt. . . . . Sie werden mich nicht aufhalten, hundert Schritt von hier ist eine Werbung von einem fremden Potentaten, ich kann also da leicht hinkommen und bin von aller Strafe frei. Aber nun lernen Sie einen wahren Soldaten kennen. Der Tod, der mir vor Augen ist . . . . schreckt mich nicht ab, treu zu bleiben. . . . . Hier haben Sie Ihr Gewehr wieder, und hier ist mein alter Kopf, der im Dienste grau geworden. Er hat drei Blessuren zur Ehre des Königs; . . . machen Sie sich eine Ehre damit, daß Sie durch ihre Unerfahrenheit schuld sind, das ich ihn verliere“ . . . .

Als er sich zum Gehen wendet, verliert er den Pelz:

„Nun? Willst Du mir itzt noch untreu werden. Nein! Da ich meinem König treu bleibe (küßt ihn), von dem Du herkömmst, so mußt Du Deinem Herrn auch treu bleiben.“

Der Alte ist in dem Stücke nur eine Episodenfigur, und in der Lustspielatmosphäre verflüchtigt sich nicht nur das ihm drohende tragische Verhängnis, sondern er selbst tritt im weiteren Verlaufe ganz in den Hintergrund. Aber in diesen paar Scenen ist er ein Hauptkerl, dessen sich auch ein Größerer nicht zu schämen brauchte.

Man kann sich nach diesen Andeutungen vielleicht eine ungefähre Vorstellung machen, was Ackermann, dem alle die Töne, die hier angeschlagen werden, von der drolligen Laune bis zur ergreifenden Tragik so zu Gebote standen, in diese Figur hineinzulegen, und wie er die Zuschauer bis ins Mark zu erschüttern und zu rühren wußte. In keinem Gewande hätte er würdiger und ehrenvoller von der Bühne scheiden können, als im verwitterten Husarenpelz des alten Korporals. Er ahnte freilich nicht, als er am 11. September 1771 in Dolman und Kalpak die Scene verließ, daß es das letzte Mal sei, daß er die Bretter betreten habe.

Wenige Tage darauf verletzte er sich am Knöchel. Die anfangs nicht beachtete Wunde nahm bald einen bösartigen Charakter an. Als ärztliche Hülfe in Anspruch genommen wurde, war schon der Brand hinzugetreten. Eine Amputation, die einzige

Rettung, verweigerte der Kranke hartnäckig, und so ging es zum Ende. Am 13. November 1771 erlöste ihn der Tod von acht Wochen lang mit großer Standhaftigkeit ertragenen martervollen Leiden. Der Rastlose hatte endlich Ruhe gefunden.

„An mir ist nichts mehr gelegen, aber ich sage Ihnen, das ganze Regiment wird mich bedauern", war eines seiner letzten Worte auf der Bühne gewesen.

Das erfüllte sich nun an ihm selber. Die Trauer um den wackeren Ehrenmann war allgemein.

„Ackermann, unser guter Ackermann! hat endlich seine Hauptrolle gespielt", schrieb Eva König Tags darauf an Lessing. Und dieser erwiderte: „Der gute Ackermann! er thut mir leid. Bostel hatte die Nachricht mitgebracht, daß er sich das Bein wirklich abnehmen lassen, oder doch fest entschlossen gewesen, es thun zu lassen. Man fragte mich schon, ob er mit dem Stelzfuße auch noch den Wachtmeister spielen könnte. Aber mir war um die Franziska bange, so viel ich ihrer Zuneigung auch sonst trauen würde."

Die „Hamburgischen Adreßcomtoirnachrichten" vom 14. November widmeten unter der Rubrik „Hiesige Vorfälle" ihm den Nachruf:

„Gestern Nachmittags zwischen zwey und drey Uhr verstarb hierselbst Herr Conrad Ernst Ackermann, Directeur der hiesigen Schaubühne, im 60. Jahre seines Alters. Wenn wir sagen, daß die Bühne an ihm einen unersetzlichen Verlust erlitten habe, so sagen wir in der That nicht zu viel. In den sog. rôles à manteau wird er noch lange unnachahmlich bleiben und schwerlich wird ihm Jemand den Paul Werner in der Minna, den Stornfels im Grafen Olsbach und andere Rollen von der Art gleich spielen. Er war übrigens ein rechtschaffener Mann. Als Directeur der Schaubühne war er kein Knicker, und suchte mehr das Publikum zu vergnügen, als seinen eigenen Vorteil zu befördern. In seiner schmerzhaften Krankheit zeigte er die größte Gelassenheit. Er starb als Philosoph und, was unendlich mehr ist, als Christ."

Zweiter Abschnitt.

Die erste Direktion.

1771—1780.

1. Die allgemeine Lage.

Der alte Geschichtsschreiber des hamburgischen Theaters hat die ersten siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts als eine später nie wieder erreichte Blüteperiode der vaterstädtischen Bühne gepriesen, und seine Zeitgenossen, auch die, die gleich ihm Zeugen des Glanzes der achtziger und neunziger Jahre waren, haben ihm darin recht gegeben.

Das Hauptverdienst gebührt zweifellos dem Manne, der um diese Zeit am Ruder stand und mit sicherer Hand und vorausschauendem Blick das Schiff zwischen Wirbeln und Klippen hindurchbugsierte, um dann im richtigen Augenblick, alle Segel beigesetzt, frisch aufs hohe Meer hinauszusteuern.

Aber auch der kühnste und erfahrenste Segler ist machtlos, wenn es heißt:

„Keine Luft von keiner Seite!
Todesstille fürchterlich!"

Und so war es denn allerdings für Schröder eine unendlich glückliche Fügung, daß er gerade in einem Augenblicke in blühender Jugendkraft auf die Kommandobrücke berufen ward, als die Losung erschallte:

„Die Nebel zerreißen,
Der Himmel ist helle,
Und Äolus löset
Das ängstliche Band.“

Nie war die litterarische Konstellation einem Bühnenunternehmen günstiger, als dieser ersten Schröderschen Direktion.

Fast in denselben Tagen, wo Schröder Ackermanns Erbe antrat, wanderte der „Skizzo“ der Geschichte Gottfriedens von Berlichingen aus dem Frankfurter Poetenstüblein nach Bückeburg, zog dort Herder die letzten Konturen zu jenem grandiosen Gemälde Shakespeares, das zwei Jahre später in den „Blättern von Deutscher Art und Kunst“ ans Licht treten und die Zeitgenossen wie eine neue Kunstoffenbarung erleuchten und begeistern sollte. Und in eben diesen Tagen rüstete sich in Wolfenbüttel der Dichter der Minna von Barnhelm, an Emilia Galotti letzte Hand anzulegen.

Und wieder war es eine eigentümlich günstige Fügung, die dem jungen Bühnenleiter in entscheidender Stunde in Johann Joachim Bode einen Freund und Ratgeber zur Seite stellte, der ihm für die geheimen Strömungen und Regungen des geistigen Lebens die Augen öffnete und ihn im eigentlichsten Sinne seine Zeit verstehen lehrte.

Der sprachgewaltige Übersetzer Sternes und Smollets, der Freund Lessings und Herders, der mit den Häuptern der Reformpartei in vertraulichstem Ideenaustausch stand, der aus vollster Überzeugung sein geistiges und materielles Vermögen den Freunden und ihrer guten Sache zur Verfügung stellte, war allerdings, zumal er seit den fünfziger Jahren mit der Bühne als dramatischer Übersetzer nie die Fühlung verloren hatte, wie wenige geeignet, gerade jetzt den Vermittlerposten zwischen Litteratur und Theater auszufüllen.

Dadurch, daß er die jugendfrische Thatenlust Schröders für die einstweilen noch in ahnungsvoller Dämmerung liegenden Ziele der aufstrebenden Litteratur zu erwärmen und zu begeistern wußte, glückte es, die sonst allem Neuen spröde sich versagende Bühne

gewissermaßen im Sturme zu erobern und dadurch den Sieg auf der ganzen Linie, schneller als irgend jemand erwartete, zu entscheiden.

„Trauriger und wichtiger wird der Gedanke, daß auch dieser Schöpfer von Geschichte und Weltseele immer mehr veralte; daß, da Worte und Sitten und Gattungen der Zeitalter wie ein Herbst von Blättern welken und absinken, wir schon jetzt aus diesen großen Trümmern der Ritternnatur so weit heraus sind, daß selbst Garrick der Wiedererwecker und Schutzengel auf seinem Grabe so viel ändern und auslassen, verstümmeln muß und bald vielleicht, da sich alles so sehr verwischt und anderswohin neigt, auch sein Drama der lebendigen Vorstellung ganz unfähig werden und nur eine Trümmer von Kolossus, von Pyramide sein wird, die jeder anstaunt und keiner begreift."

So Herder 1773, in den Fliegenden Blättern von deutscher Art und Kunst, über Shakespeare.

Auf dem Titel steht der Name desselben Bode, der als täglicher Gast in diesen Jahren im Hause des jungen Theaterdirektors am Opernhof aus- und einging, welcher drei Jahre später so glänzend den Beweis von der unverwüstlichen Lebenskraft des „Kolossus" lieferte.

Wer möchte dies ein bloß zufälliges Zusammentreffen nennen.

Aber zwischen jenem glorreichen Septemberabend des Jahres 1776, wo Hamlet zuerst auf der Hamburger Bühne erschien, und jenem Novembertage, an dem Schröder Ackermanns Erbe antrat, liegt ein Zeitraum von fünf Jahren, und in ihm drängt sich zusammen eine solche Fülle von ernster und künstlerischer Arbeit, von bedeutenden, die Physiognomie des deutschen Theaters völlig neu gestaltenden Erlebnissen, wie es in dem Maße in der Geschichte einer Kunst und eines Künstlers schwerlich ihresgleichen hat.

Einer der letzten Ratschläge des sterbenden Ackermann an seine Frau war eine Warnung vor ihrem Sohn.

In seinen Augen war Schröder immer noch der jugendliche Hitzkopf, dessen Aufsässigkeit ihm so oft Anlaß zu Verdruß, Sorgen und Verlegenheiten aller Art gegeben hatte. Es wollte dem

alten Militär nicht einleuchten, daß jemand, der unlängst noch sich so unfähig zum Gehorchen erwiesen hatte, auf einmal im Stande sein sollte, ein selbständiges, verantwortungsvolles Kommando zu übernehmen.

Daß gerade in der letzten Zeit mit Schröder eine große Wandlung vorgegangen war, daß er es gelernt hatte, sein ungestümes Ich in strenge Zucht zu nehmen und daß er mit der frischen Thatkraft seiner siebenundzwanzig Jahre eine nicht gewöhnliche Menschenkenntnis und Weltklugheit verband, das war dem in seine Pläne und Sorgen eingesponnenen Alten ganz verborgen geblieben.

Nicht seiner Mutter. Diese hatte zu oft in den Wirren der letzten Jahre die Besonnenheit und Energie des Sohnes gegenüber Ackermanns flackernder Vielgeschäftigkeit als Wohlthat empfunden. Und je deutlicher und entschiedener sie in seinem Wesen Charakterzüge zu Tage treten sah, die sie als mütterliches Erbteil, als Kern ihrer eigenen Natur erkannte, desto zuversichtlicher sah sie dem Zeitpunkte entgegen, wo sie die Hauptlast der Sorgen auf diese jungen, kräftigen Schultern würde abladen können.

Auch die alles eher als glänzenden finanziellen Ergebnisse der ersten siebziger Jahre haben dies Vertrauen nicht ernstlich zu erschüttern vermocht. Der einzige, vermutlich wegen Meinungsverschiedenheiten über Rollenbesetzung, im Sommer 1772 zwischen beiden entstandene Zwist,[1] infolge dessen Schröder vorübergehend

---

[1] Nach Meyer (I. 236) waren Schröder selbst die Ursachen entfallen. Da aber berichtet wird, Schröder habe zeitweilig sich um Repertoirbestimmung und Rollenbesetzung nicht gekümmert, und nur auf Nicolinis (vgl. unten S. 58 ff.) Zureden sich dazu verstanden, die Proben zu leiten, liegt die oben ausgesprochene Vermutung nahe. Wie Meyer berichtet, war Schröder fest entschlossen, zu Advent 1772 die Truppe zu verlassen. Nicolini habe sich das Verdienst erworben, beide miteinander wieder auszusöhnen. Den Preis der Aussöhnung nennt Meyer nicht. Da er aber (II². 148) bei Schröders Rollenverzeichnis Ende 1772 ausdrücklich bemerkt: „seit dem 9. November unter Schröders alleiniger Anordnung", so ist ein innerer Zusammenhang zwischen beiden Vorgängen wohl nicht von der Hand zu weisen. Zeitlich fiel diese Neuordnung übrigens mit dem endgültigen Rücktritt Madame Ackermanns von der Bühne zusammen. (Vgl. Meyer I. 238.)

sogar an eine Trennung von seiner Mutter dachte, führte schließlich nur dazu, daß Frau Ackermann freiwillig auf jeden Anteil an der künstlerischen Oberleitung verzichtete und ihrem Sohne in dieser Beziehung völlig freie Hand ließ. Nur die geschäftliche Leitung, das ganze Kassenwesen behielt sie auch jetzt noch, als Eigentümerin des Hauses und des Fundus sich allein vor. Dies allerdings so ausschließlich, daß sie Schröder als artistischem Direktor keineswegs die Rechte eines gleichberechtigten, an Gewinn oder Verlust des Unternehmens beteiligten Compagnons einräumte, sondern ihn während dieser ganzen ersten Direktion in dem Abhängigkeitsverhältnis, eines kontraktlich verpflichteten, auf einen bestimmten Wochengehalt als einzige feste Einnahmequelle angewiesenen Mitgliedes der Truppe erhielt. Es spricht für die Sparsamkeit der Mutter und die Genügsamkeit des Sohnes, daß dieser sich bis zum Jahre 1780 mit derselben Gage — nämlich 16 Thalern! — begnügen mußte, mit der er im Frühjahr 1768 wieder bei der Truppe angefangen hatte. Seine im Laufe dieser Jahre erfolgende Verheiratung änderte daran nichts. Denn der ihm dadurch von selber zufallende bescheidene Wochengehalt seiner Frau, im Betrage von 5 Thalern, erhöhte sein persönliches Einkommen ja nicht um einen Pfennig. Auch die ihm seit dem Frühling 1773 zugewiesene prekäre Einnahme aus dem Ertrage der neugedruckten Operntextbücher ward kein Quell der Bereicherung, denn gleichzeitig mußte er dafür die Bestreitung der Kosten der Korrespondenz, die Anschaffung der Stücke und Musikalien und den Ehrenaufwand der Direktion auf seine Tasche übernehmen. Ob er für seine Bearbeitungen fremder Stücke, deren manche ja der Kasse große Einnahmen brachten, besondere Entschädigung erhalten hat, ist immerhin zweifelhaft. Jedenfalls wird auch dieser Lohn sich in den bescheidensten Grenzen gehalten haben. Denn Madame Ackermann war sehr „genau," und in den ersten Jahren hatte sie dazu auch allen Grund.

Ackermanns Schulden, die das Gerede zu ungeheuren Summen aufbauschte, dergestalt, daß „obrigkeitliche Gönner" der Witwe

ernstlich rieten, die Erbschaft auszuschlagen, erwiesen sich freilich bei näherer Betrachtung als verhältnismäßig unbedeutend. Die rund siebentausend Mark konnten schon nach wenigen Monaten aus den ungewöhnlich guten Einnahmen des Winters 1771/72 gedeckt werden.[1]

Dagegen erwuchs Schröder und seiner Mutter in diesen Jahren eine schwere Last und Sorge aus einer unnatürlichen geschäftlichen Verbindung, die einzugehen sie durch die Umstände gezwungen wurden.

Man entsinnt sich aus einem früheren Abschnitte dieser Darstellung wohl des Italieners Nicolini,[2] als eines Mannes, der der Ackermannschen Truppe in schwerer Zeit sich hülfreich erwiesen und sich dadurch, in Widerspruch mit seiner Vergangenheit, um die Förderung deutscher Kunst ein unleugbares Verdienst erworben hatte. Eben dieser, der damals Ackermann und den Seinigen als ein guter Genius erschienen war, schien jetzt dazu ausersehen, wie ein böser Dämon Schröder und seiner Mutter die ersten Direktionsjahre zu verdüstern und sie um die Erfolge ihres redlichen Strebens zu bringen, indem er sich wie ein schwerer Hemmschuh an ihre Fersen heftete.

Wenige Wochen nach Ackermanns Tode — an einem Dezembertage 1771 — tauchte Nicolini in Hamburg auf. Seine braunschweigische Herrlichkeit hatte ein jähes Ende erreicht, sein großes Vermögen war draufgegangen, und aus dem Schiffbruch hatte er nur eine Anzahl Dekorationsstücke und eine Unternehmungslust gerettet, die seinen Hamburger Kollegen sehr bald schweres Kopfzerbrechen machen sollte. In Erinnerung an die großen Triumphe, die er vor einigen zwanzig Jahren mit seinen Kinderpantomimen in Deutschland gefeiert hatte, beabsichtigte er nämlich in Hamburg im Verein mit Ackermanns, dem Glücke aufs neue die Hand zu bieten, und auf dem Theater am Gänsemarkt, eventuell nach einem teilweisen Umbau der Bühne, die Pantomimen wieder ins Leben zu rufen. Für den Fall

[1] So berichtet wenigstens Meyer I. 226.

[2] I. 212.

aber, daß die deutschen Freunde nicht geneigt sein sollten, eine so vorteilhafte Verbindung einzugehen, hatte der schlaue Italiener sich bereits vorher die Erlaubnis zur Errichtung einer eigenen Bude gesichert; und so sahen sich Ackermanns nur vor die Wahl zwischen dem problematischen Vorteil einer Verbindung mit Nicolini und der sicheren Schädigung durch seine Konkurrenz gestellt. Schließlich erschien doch, namentlich mit Rücksicht auf die großen Erfolge, die Nicolini einst mit seinen Vorstellungen gerade auch in Hamburg errungen hatte, die Vereinigung mit ihm das kleinere Übel. Schröder und seine Mutter machten also gute Miene zum bösen Spiel und schlossen den Pakt, um zu ihrem Schaden zu spät zu erkennen, daß sie doch die Gefährlichkeit der Nicolinischen Konkurrenz bedeutend überschätzt hatten, während auf der anderen Seite die materielle und ideelle Schädigung, die ihrem Theaterwesen aus der Verquickung mit der Pantomimenwirtschaft erwuchs, sich als sehr beträchtlich herausstellte.

Die kleinen baulichen Veränderungen, die schließlich auf nichts Anderes, als auf die völlige Beseitigung des Amphitheaters hinausliefen, verschlangen allein die in diesem Augenblick schwer aufzubringende Summe von 16 000 ℳ. Ganz abgesehen davon, daß deswegen der Wiederbeginn der Vorstellungen nach der Fastenpause um 10 Tage hinausgeschoben werden mußte.

Immerhin konnte man sich damit trösten, daß an sich dieser Umbau eine wesentliche Verbesserung bedeutete.[1] Weit bedenklicher war, daß dem großen Umbau zahllose kleine Veränderungen

[1] Es bedarf danach die Bemerkung I. 315, Schröder habe an dem Theater während seiner Direktionszeit nur „kleine Verbesserungen“ anzubringen für nötig befunden, einer Einschränkung, insofern ohne diesen von Nicolini vorgenommenen Umbau Schröder doch wohl schwerlich auf die Dauer die aus der fehlerhaften ersten Konstruktion sich ergebenden Unzuträglichkeiten hätte bestehen lassen können. Freilich mußte auch ein Teil der von Nicolini für die Pantomimen angebrachten „Verbesserungen“ später wieder fallen. Schröder benutzte dazu die erzwungene Muße der Fasten von 1774. Damals ward u. a. das Parterre um sechs Fuß verlängert, und von der unnötig tiefen Bühne vorn ein Raum für's Orchester, hinten einer für die Garderobe abgenommen.

sich anschlossen, die während der Spielzeit zu Unterbrechungen nötigten und das Repertoir empfindlich störten. Am schlimmsten aber war, daß die Zugkraft der Pantomimen, die am 20. Juni 1772 ihren Anfang nahmen, nachdem der erste Reiz der Neuheit verflogen war, auch hinter den bescheidensten Erwartungen zurückblieb, während eine Menge Ausgaben für die Unterhaltung Nicolinis und seiner Truppe Ackermanns zur Last fielen.

Dazu kam, daß Nicolini seinerseits nicht nur die zugesagte Unterstützung der Schauspielvorstellungen durch Lieferung von Kostümen und Dekorationen nicht leistete, sondern überdies hervorragende Schauspielkräfte für die musikalischen Intermezzi seiner Pantomimen beanspruchte und dadurch die Disziplin der Truppe schwer schädigte. Schließlich verlangte er sogar, man solle ihm für eine Weile das Terrain allein und zugleich, zur Verfügung für die musikalischen Intermezzi, die erste Liebhaberin (Dorothea Ackermann) überlassen.

Auch dieses Opfer ward gebracht; die Ackermannsche Truppe ging im November 1772 wieder auf Reisen, um erst im Juli 1773 auf ihre Heimatsbühne zurückzukehren. Nicolini hatte also vollauf Zeit und Gelegenheit, die Schaulust des Publikums für seine Vorstellungen allein auszubeuten. Wie nicht anders zu erwarten war, schlug aber auch dieser Versuch, die verlorene Sache zu retten, fehl, so daß im März 1773 Nicolini es geraten fand, sich von Frau Ackermann, seiner Truppe und seinen Gläubigern französisch zu empfehlen. Die Zurückgelassenen setzten dann allerdings noch ein paar Monate die Vorstellungen fort, bis auch diese im Mai für immer ihr Ende erreichten.[1]

---

[1] Nach Meyer (I. 245 ff.) versuchte Madame Ackermann nach Nicolinis Abgang mit den vornehmsten Mitgliedern seiner Truppe am 19. und 20. April (soll heißen 28. und 29. April!) noch zwei Vorstellungen, deren dürftiger Ertrag aber „von aller Wiederholung" abgeschreckt habe. Nach den Anzeigen in den Adreßcomtoirnachrichten setzte aber die Truppe die Vorstellungen während des Mai und Juni fort. Die letzte Pantomimenvorstellung fand am 25. Juni 1773 statt. Am 21. Juli eröffnete die Ackermannsche Truppe wieder ihre Vorstellungen.

So kläglich dieser Ausgang war, und so lange noch Ackermanns von den Nachwehen zu leiden hatten, so froh waren doch Schröder und seine Mutter, verhältnismäßig so glimpflich und rasch der lästigen Partnerschaft entledigt zu sein.

Schröder hatte unter diesen Verhältnissen am schwersten zu leiden gehabt. Die pekuniären Bedrängnisse, in die das Unternehmen durch die aufgedrungene Compagnie Nicolinis geriet und in denen er nach Kräften seiner Mutter Erleichterung zu verschaffen sich bemühte, waren dabei nicht einmal die Hauptsorge.

Viel schwerer fiel für ihn ins Gewicht, daß ihm die Rücksicht auf Nicolini künstlerisch die Hände band und ihm die Organisation der Gesellschaft, des Repertoirs und des Publikums, auf die er mit kräftiger Initiative hindrängte, auf Schritt und Tritt hemmte. Es war gut, daß er beim Theater aufgewachsen, früh gelernt hatte, statt sich in Illusionen einzuspinnen, mit den gegebenen Verhältnissen und Thatsachen zu rechnen und sich abzufinden. So verlor er auch jetzt nicht bei diesen ersten Enttäuschungen, so empfindlich sie ihn persönlich trafen, den Mut und ließ sich von der Bahn, die er als recht erkannt hatte, nur scheinbar vorübergehend abdrängen. Gut war es auch für ihn, daß er noch zu Ackermanns Lebzeiten genügend Proben abgelegt hatte, auf welches Ziel er lossteuere, und wie ernst er seine Aufgabe erfaßte. Sonst hätten die während des ersten Jahres seiner alleinigen Direktion getroffenen Maßregeln sehr leicht seinen und seiner Truppe künstlerischen Ruf ernstlich gefährden können. So aber brachte ihm gerade der einsichtsvollste Teil des Publikums ein Vertrauen entgegen, das ihm seine Zwangslage wesentlich erleichterte.

Schon Lessing hatte, wie man sich entsinnen wird, bei der ersten flüchtigen Begegnung einen sehr günstigen Eindruck von der Einsicht und dem Verständnis des jungen Schauspielers für die Aufgaben des Theaters empfangen. Das dadurch in maßgebenden Kreisen für den Stiefsohn Ackermanns geweckte günstige Vorurteil hatte dann nach Schröders Rückkehr von Kurz, als man

den starken und guten Einfluß, den er bei der Reorganisation der Ackermannschen Truppe auf den seiner Aufgabe nicht mehr gewachsenen Stiefvater ausübte, zu spüren begann, nur noch gewinnen können. Vor allem aber hatte er es seinen Beziehungen zu Bode zu danken, daß er trotz seiner Jugend sich in den kunstliebenden und litterarischen Kreisen ein Ansehen und eine Stellung errang, die es ihm in der Folge möglich machte, mehr und Größeres zu wagen, als irgend einer vor ihm.

Daß gerade Bode durch seine litterarischen Interessen, wie seine persönlichen Verbindungen mit den Führern der neuen Litteraturbewegung wie wenige befähigt war, dem jungen Bühnenleiter als Pilot zu dienen, ward bereits angedeutet. Thatsächlich hat denn auch Bode gerade auf die wichtigsten, für die erste Direktion Schröders charakteristischen Maßregeln entscheidenden Einfluß gehabt oder die Anregung dazu gegeben. Für Schröder aber war er deshalb ein um so wertvollerer Berater, als er — ungleich Löwen einst Ackermann gegenüber — aus reiner Liebe zur Sache, ohne jeden selbstischen Zweck, zur Hebung des hamburgischen Bühnenwesens freiwillig seinen Beistand lieh. Die innige persönliche Freundschaft, die beide miteinander verband, trug dann nicht wenig dazu bei, diese ideale Interessengemeinschaft im täglichen Verkehr fester zu knüpfen.[1] Es ist leider — und das ist bei einer so anziehenden Persönlichkeit wie Bode besonders zu bedauern — wenig oder nichts an Einzelzügen aus diesem fruchtbringenden Gedankenaustausch zwischen dem älteren und jüngeren Freunde zu berichten. Die alte Biographie gleitet leicht darüber hinweg. Zu brieflichem Verkehr lag, da beide den größten Teil der

[1] 1774 ward er auch durch Bodes Vermittelung dem Freimaurerorden zugeführt und als Lehrling in die Loge Emanuel aufgenommen. Es wird berichtet, daß man dabei von der üblichen Kugelung mit Rücksicht auf seine notorische Würdigkeit abgesehen habe. Leider muß ich, da mir als Nichtmaurer die Logenarchive verschlossen sind, mir ein näheres Eingehen auf Schröders bedeutungsvolle maurerische Thätigkeit und die sich ihm daraus ergebenden Beziehungen, versagen.

Zeit wenige Schritte voneinander hausten,[1] kein Bedürfnis vor. Überhaupt scheint „der dicke Herr", nach der verhältnismäßig sehr geringen Anzahl bis jetzt von ihm bekannt gewordener Briefe, ein sehr lässiger Korrespondent gewesen zu sein. Aber, wenn irgendwo, so gilt es von Bodes Beziehungen zu Schröder: „An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen!"

Vor allen Dingen möchte ich annehmen, daß er eine wichtige Rolle spielte bei der Begründung jener kleinen litterarischen Gesellschaft, die Schröder, wie es scheint, noch zu Ackermanns Lebzeiten bei sich versammelte. Diese ganz zwanglose Vereinigung von Kunstfreunden verschiedenen Alters und Standes, die sich in dem allen gemeinsamen Interesse für die vaterstädtische Bühne und das nationale Drama zusammengefunden hatte, muß als einer der wichtigsten Faktoren bei der Durchführung von Schröders künstlerischem Programme betrachtet werden, trotzdem sie, verhältnismäßig von kurzer Dauer, bereits im Herbst 1774 ihr Ende erreichte. Aber in den drei Jahren ihres Bestehens erfüllte sie in einer nahezu idealen Weise die Aufgaben einer theatralischen Akademie.

Denn hier hatte der jugendliche Direktor Gelegenheit, in einem kleinen, aber in seiner Beschränktheit die Elite des urteilsfähigen Publikums darstellenden Kreise in vertraulichem Gedankenaustausch seine Pläne zu entwickeln. Hier streckte er für künftige Unternehmungen die Fühler aus, indem er den Freunden Shakespeare in Wielands Übersetzung, Sophokles in der Steinbrüchelschen Übertragung nahebrachte. Hier hatte er die erwünschte Gelegenheit, ehe er mit dem Wagnis einer Aufführung an die große Öffentlichkeit trat, zu prüfen, welchen Eindruck diese ganz aus dem Rahmen des gewohnten Theaterrepertoirs heraustretenden Dichtungen auf diese urteilsvolle kleine Gemeinde machten. Hier war er im Stande, die auserlesene Schar der Kenner, auf deren Stimme die öffentliche Meinung mit Recht hörte, an die neuen Aufgaben, die

[1] „Bei Bode am Holzdamm" (der heutige „Alsterdamm") unterzeichnete Claudius seinen Brief an Herder vom 20. September 1771 (Aus Herders Nachlaß I. S. 364); Schröder bezog im Herbst 1771 ein eigenes Häuschen im Opernhof, das er auf seine Kosten ausbauen ließ. (Meyer I. 227.)

er seinen Schauspielen und seinem Publikum zu stellen gesonnen war, zu gewöhnen.

Hier trugen ihm wieder die Freunde frische Eindrücke aus der Lektüre und den Erlebnissen des Tages zu. Hier wurde, was die gärende Litteraturbewegung an poetischen und kritischen Erzeugnissen zu Tage förderte, in belebtem Wechselgespräch erörtert. Hierher brachte Bode frisch aus der Presse die „Fliegenden Blätter von deutscher Art und Kunst“, hier tauschte man Gedanken über Emilia Galotti, über den Götz des unbekannten Frankfurter Poeten oder über Lenzens „Hofmeister“ und die Möglichkeit einer Aufführung dieser und ähnlicher Erzeugnisse der neuen deutschen „Art und Kunst“. Und trotzdem als Gesetz galt, die Unterhaltung auf Gegenstände der Schauspielkunst zu beschränken, wird auch wohl gelegentlich ein Wort gefallen sein, über die Sammlung von Klopstocks Oden, die unlängst erst Freund Bodes „patriotischer Ungestüm“ dem zaudernden Dichter abgerungen, oder über die „Lenore“ des Amtmanns von Altengleichen. Auch der Wandsbecker Bote, um diese Zeit, wie seine kritische Thätigkeit in den Adreßcomtoirnachrichten beweist, ein enthusiastischer Theaterfreund, wird gelegentlich aus seiner Tasche ein stimmungsvolles Lied oder einen kräftigen Spruch beigesteuert haben. Ihn haben wir uns wohl als regelmäßigen Teilnehmer an diesen Versammlungen zu denken. Sonst sind wir über die Persönlichkeiten der einzelnen Genossen des Kreises, von Bode und dem ausdrücklich als solcher genannten Schauspieler Brockmann abgesehen, nur auf Vermutungen angewiesen.

„Die Gesellschaft formte sich nach und nach,“ berichtet der alte Chronist des Hamburgischen Theaters, „aus Kennern und Dilettanten, aber durchaus warmen Anhängern des Theaters, Juristen, Gelehrten vom Handwerk und Ungelehrten, aber durch Reisen und Lektüre gebildeten Männern aus dem Kaufmannsstande.“ Namen werden aber hier ebensowenig, wie in der Darstellung von Schröders Biographen genannt.

Schon hieraus geht hervor, daß es keine kritischen oder litterarischen Größen waren, die der junge Direktor um sich ver-

sammelte, sondern vorwiegend junge Leute, deren persönliche Beziehungen zu Schröder zum Teil noch in die sechziger Jahre zurückgehen mochten. So die beiden Söhne des Archidiakonus an St. Petri Heise, Karl Johann,[1] ein Altersgenosse Schröders, der seit 1767 in Hamburg als praktischer Arzt lebte, und sein drei Jahre jüngerer Bruder Johann Arnold,[2] der nachmalige Bürgermeister, der als frisch gebackener Licentiatus juris seit dem Herbst 1771 am Niedergericht arbeitete. Auch den kaum zwanzigjährigen Caspar Voght,[3] 1780 Schröders Nachfolger in der Direktion, damals ein junger Kaufmann, dürfen wir uns wohl schon um diese Zeit als Intimen des Hauses denken. Neben diesen jugendlichen Heißspornen, deren frischer Enthusiasmus in den Vorstellungen das zaudernde Publikum unwillkürlich mit fortriß, fehlte es nicht an besonneren, reiferen Elementen, die Teilnehmer dieser Zusammenkünfte gegen den Verdacht kritikloser Lobredner aller Maßregeln der Direktion schützte oder jedenfalls hätte schützen sollen. Hier war an erster Stelle Bodes Persönlichkeit und das Vertrauen und Ansehen, dessen er auch außerhalb dieses Kreises überall genoß, von großem Einfluß. Auch der Verfasser der „Briefe über Lessings Emilia Galotti", Moses Wessely, damals ein Dreißigjähriger, wird sicher in den Versammlungen nicht gefehlt haben.[4] Wogegen es zweifelhaft erscheint, ob der Kommissionsrat Schmidt, derselbe, bei dem einst Lessing hauste, und der im Verein mit seiner Frau in den sechziger und siebziger Jahren mancherlei fürs Theater lieferte, Mitglied dieser engeren Gemeinschaft je gewesen ist.

Mit den litterarischen Größen Hamburgs, vor allem Klopstock, hatte man jedenfalls keine Fühlung, wie es denn auch die Kritiker von Fach, an ihrer Spitze Albrecht Wittenberg, waren, die gegen den von hier aus auf das Publikum ausgeübten Einfluß als

[1] Vergl. Schmidts Denkwürdigkeiten, herausg. von H. Uhde, I. 217 ff.

[2] Ebenda I. 249 ff.

[3] Ihn und die beiden Heise hatte wohl Schmidt im Sinn, wenn er (im Almanach von 1810, S. 46) bemerkte, aus diesem Kreise „leben einige noch jetzt und gereichen in wichtigeren Ämtern nun der Stadt zur Zierde."

[4] Schmidt, Denkwürdigkeiten I. S. 243, II. S. 135.

etwas Unberechtigtes Protest erhoben. Allerdings würde wohl schwerlich ein Publikum unserer Tage sich von einer kleinen, wenn auch noch so intelligenten Minorität so beherrschen lassen, wie das Hamburger Publikum der siebziger Jahre von diesem Parterr freiwilliger Kritiker. Sie hatten sich, berichtet ein jüngerer Zeitgenosse,[1] der selbst Zeuge gewesen, „zum täglichen Theaterbesuch, zur Stimmengebung während und nach den Vorstellungen, Beifallgeben und Verwerfung im Stücke, zur Beförderung der Sitte und Ordnung im Schauspielhause miteinander verbunden. Gewöhnlich besetzten sie die Vorderbänke des Parterre, und man schien ihnen diesen Vorrang auf den Sitzreihen, auch ohne Verabredung, so gern zuzugestehen, daß oft nicht zu diesem Klub gehörige Parterrebesucher den später kommenden Verbündeten ihre Plätze anboten. Diese selbst gewählten Tonangeber applaudierten neuen guten Stücken, oder einzelnen gut gegebenen Scenen, oder schön gesprochenen Stellen in denselben; sie geboten Ruhe, Ordnung und Stille, wenn im Publikum, gleichviel ob aus Logen oder von der Galerie, ungerechtes Lob oder hämischer Tadel oder irgend eine unanständige Äußerung laut ward." Es ist in der That ein schwerwiegendes Lob, wenn hinzugefügt wird: „Wir entsinnen uns nicht, daß sie dieses selbst angemaßten Vorrechts zum Nachteil des übrigen Publikums gemißbraucht hätten." Wir aber dürfen aus diesen Zeugnissen eines ungewöhnlichen Taktes und eines feinen Geschmacks wohl einen Schluß ziehen auf den Geist, der bei den Versammlungen im Direktorstübchen im Opernhofe herrschte und alle Teilnehmer mit einer so reinen Begeisterung erfüllte.

Allein so dankenswert und so fruchtbringend auch diese Versuche einer ästhetischen Erziehung des großen Publikums sich erwiesen, so wenig ruhte doch in diesen Kundgebungen das Schwergewicht der künstlerischen Bestrebungen dieses Kreises überhaupt. Das lag vielmehr in dem Gedankenaustausch, der innerhalb der vier Wände über das, was der deutschen Bühne not thue, statt-

[1] Schütze a. a. O. S. 398 ff., vergl. dazu auch Almanach fürs Theater 1810, S. 46.

fand. Als den Niederschlag dieser Erwägungen darf man wohl jenes sogenannte Preisausschreiben vom Frühling 1775 bezeichnen, zu dem Bode unmittelbar die Anregung gab, und das über die Ziele, welche Schröder für erstrebenswert und möglich hielt, hellstes Licht verbreitet.

Das freudige Zutrauen aber, das in den Tagen der Partnerschaft Nicolinis nur der engere Zirkel der in Schröders Pläne und Wünsche eingeweihten Freunde hegen und den Zweiflern gegenüber vertreten konnte, das hatte sich schon geraume Zeit vor jenem, die Aufmerksamkeit der litterarischen Kreise Deutschlands auf ihn lenkenden, Manifeste weiteren Kreisen des Publikums mitgeteilt, das seit dem Jahre 1773 Zeuge war, was seine kräftige Initiative aus Schauspiel und Schauspielern herauszuarbeiten im Stande war.

Auf allen Ecken und Enden spürte man das Walten eines energischen, nach einem festem Plane disponierenden Geistes. Von der unsteten, flackernden Vielgeschäftigkeit der letzten Direktionsjahre Ackermanns war nichts mehr zu verspüren.

Und doch hatte der Alte dem Jungen genug Reste übrig gelassen, die aufzuarbeiten auch ohne den Zwischenfall Nicolini kein leichtes Stück war. Hierher gehörte vor allem die Wanderexistenz, zu der die Truppe, wesentlich durch die Unbesonnenheit Ackermanns, einen großen Teil des Jahres verdammt war. Allerdings trug ja, wie erwähnt, die Engherzigkeit der Behörde, welche während der Advent- und Fastenwochen Theater in Hamburg nicht dulden wollte, einen Teil der Schuld.[1] Trotzdem wäre viel Anlaß zu Verdruß und auch materiellen Verlusten vermieden worden, wenn Ackermann sich nicht in Hannover selbst den Nährboden abgegraben hätte. So lange aber Hannover nicht zugänglich war, mußten kürzere Besuche in den Nachbarstädten diesen Ausfall, wo nicht wett, so doch weniger fühlbar machen. Doch schon hier verrieten

---

[1] Nur während der Fasten 1774 ward nicht gereist, sondern pausiert. Schröder benutzte diese Muße zu baulichen Veränderungen am Theater. Vergl. oben S. 59 Anm.

Schröders Dispositionen im ersten Jahr eine ungleich größere Besonnenheit und Geschicklichkeit. Der kostspielige, für eine Truppe vom Umfang der Ackermannschen, nie die Auslagen einbringende Besuch des Kieler Umschlags, den Ackermann noch auf dem Sterbebette seiner Frau dringend empfohlen hatte, ward ein für allemal gestrichen. Dagegen ward Schleswig, wo die Hofhaltung des kunstsinnigen Statthalters den Schauspielern stets freundliche Aufnahme, angenehme gesellige Beziehungen und verhältnismäßig lohnende Einnahme sicherte, nicht sofort aufgegeben und bis zum Jahre 1775 wiederholt besucht.[1] Der Nachbarstadt Lübeck aber ward in demselben Zeitraum nur zweimal ein Besuch abgestattet und das, wie es scheint, auch nur, weil außer der Zeit die Gesellschaft durch unvorhergesehene Umstände zum Reisen genötigt war.[2] Nach Süden ward erst 1773 wieder der Wanderzug angetreten, und zwar nach Celle,[3] das durch die Hofhaltung der unglücklichen Caroline Mathilde und seine für die Nachbarstädte im Braunschweigischen und Hannöverschen bequeme Lage einen, wenn auch nur bescheidenen Ersatz für das noch immer verschlossene Hannover verhieß und in der That den gehegten Erwartungen entsprach. Das wertvollste Ergebnis aber war, und das mochte auch schon in Schröders Berechnung gelegen haben, daß die in Celle gepflegten Beziehungen mit dem Hannöverschen Adel, persönliche Berührungen mit dem Statthalter von Hannover, der Truppe wieder den Weg nach Hannover selbst bahnten. Vor allem scheint, wie gesagt, eine persönliche Begegnung Schröders

[1] 1772 ward Schleswig zweimal besucht: Vom 10. Dezbr. 1771 bis 16. Januar, und vom 9. März bis 11. April. Dann noch einmal 1774/75: Vom 6. Dezbr. 1774 bis 10. Febr. 1775 und vom 6. März bis 7. April 1775. Meyer spricht I. 226 von vertragmäßigen Verpflichtungen mit Schleswig. Die wenigen über die Reisen der Ackermannschen Truppe nach Schleswig erhaltenen Aktenstücke, im Königlichen Staatsarchiv zu Schleswig ergeben darüber nichts.

[2] Einmal auf Drängen Nicolinis 1772 vom 9. November bis 18. Dezbr. Das andere Mal 1775, unmittelbar nach Charlotte Ackermanns plötzlichem Tode, vom 19. Mai bis 6. Juli.

[3] Man spielte hier vom 8. Januar bis 2. April.

mit dem Statthalter Herzog Karl von Mecklenburg-Strelitz diese günstige Wendung herbeigeführt zu haben.[1] Und so konnte sich unmittelbar an den Besuch in Celle ein vier Monate währender, an Erfolgen reicher Aufenthalt in Hannover reihen.[2] Nur dem Umstande, daß der Hamburger Rat 1773 die erste, zwei Jahre später die zweite Adventswoche zum Spielen freigab, sowie zum Teil wohl auch den aufregenden Ereignissen des Sommers 1775 ist es zuzuschreiben, daß der Besuch erst im Jahre 1776 wiederholt ward; dann allerdings so ausgiebig, daß die Hamburgische Truppe mehr als ein Drittel des Jahres in Hannover zubrachte.[3]

Nachdem aber 1777 der Rat auch die dritte Adventswoche freigegeben, glaubte Schröder überhaupt, das Reisen in die Ferne einstellen zu können, und begnügte sich damit, während der Fasten die Vorstellungen nach dem benachbarten Altona zu verlegen, wo natürlich vor einem wesentlich aus Hamburgern bestehenden Publikum gespielt wurde. Als nun 1779[4] auch das Verbot für

[1] Jedenfalls lese ich das aus den im dunkelsten Orakelstil gehaltenen Andeutungen Meyers I. 245 heraus.

[2] Die Vorstellungen in Hannover (auf dem großen Schloßtheater) begannen am 13. April und endeten erst am 16. Juli. Vor der zweiten Vorstellung, in der das „musikalische Drama" Der Deserteur gegeben ward (am 14. April), spielte sich zwischen Schröder und dem Feldmarschall Spörken jenes ergötzliche, für beide Teilnehmer so bezeichnende Zwiegespräch ab, dessen Wortlaut uns F. L. W. Schmidt erhalten hat. Vergl. Almanach fürs Theater 1809, S. 128 ff. und Denkwürdigkeiten, herausg. von H. Uhde I. 208 ff.

[3] 1776 vom 9. April bis 14. Juni. 1776/77: vom 27. Dezbr. 1776 bis 14. Juni 1777. Schröder fühlte sich hier auch so behaglich, daß er eine zeitlang ernstlich sich mit dem Gedanken trug, „zwei Gesellschaften zu errichten, die abwechselnd in Hamburg, in Hannover und Schleswig spielen sollten." So berichtet Meyer I. 287. Der Ausdruck ist aber nicht glücklich gewählt und erweckt falsche Vorstellungen. Offenbar handelte es sich dabei um eine Verstärkung seiner Gesellschaft, die ihn in den Stand setzen sollte, je nach Bedarf, einen größeren Bruchteil in die beiden theaterfreundlichen Städte zu entsenden, ohne darum derweil den Boden in Hamburg Fremden preisgeben zu müssen.

[4] Die erste Fastenwoche war bereits 1778 freigegeben worden.

die vier ersten Fastenwochen in Hamburg fiel, lag überhaupt kein Bedürfnis mehr zum Wandern vor.

Vom 14. März 1777, wo die letzte Vorstellung in Hannover stattfand, kann also die Umwandlung des Ackermannschen Theaters aus einer Wandertruppe in eine stehende, auf Hamburg allein beschränkte Bühne datieren. Man müßte denn den 2. April 1778, wo die letzte Fastenvorstellung in Altona stattfand, lieber dafür gelten lassen wollen. Immerhin hatte Schröder damit in zehnjähriger harter Arbeit einen Hauptprogrammpunkt des alten Nationaltheaters zur Wirklichkeit gemacht. Gerade fünfundzwanzig Jahre waren seit der Begründung der Ackermannschen Truppe verflossen.

Je energischer Schröder auf dies Ziel, seine Gesellschaft dauernd in Hamburg seßhaft zu machen, lossteuerte, um so empfindlicher mußten er und die Seinigen davon berührt werden, daß in Hamburg selbst diese Bestrebungen keineswegs überall die genügende Unterstützung fanden, ja hie und da offenem Widerspruch und gehässigen Angriffen begegneten. So scheiterte ein am Schluß der so überaus erfolgreichen Sommercampagne von 1776 unternommener Versuch, den Einnahmen durch Eröffnung eines Jahresabonnements eine gewisse Stetigkeit zu verleihen,[1] an der Teilnahmlosigkeit des Publikums. Nur wenige Theaterfreunde, so der englische Resident Mathias, machten von der gebotenen Möglichkeit, sich ein für allemal einen Platz zu sichern, Gebrauch; das große Publikum verhielt sich gänzlich ablehnend. Mochte Schröder sich nun auch über diesen Mißerfolg damit trösten, daß es seit Schönemanns Tagen noch keinem deutschen Schauspielunternehmer geglückt sei, die

[1] Es ist nicht ohne Interesse, die Hauptbedingungen kennen zu lernen. Nach dem im November 1776 veröffentlichten Plan sollte das Abonnement gleich nach Ostern 1777 beginnen und bis zum Schlusse der ersten Fastenwoche 1778 währen. Der Preis betrug in den Logen des ersten Ranges 200, in denen des zweiten Ranges 150, im Parterr 100 Mark. Dafür wurden 200, nach Belieben übertragbare, Billets gewährt; außerdem machte die Direktion sich anheischig, alle 14 Tage ein neues Stück zu geben. Die Galerie blieb vom Abonnement ausgeschlossen.

Abneigung der Hamburger gegen ein Abonnement zu überwinden, so mußte es ihn doch mit Recht verdrießen, daß wenige Monate zuvor sich im Publikum eine entschiedene Geneigtheit gezeigt hatte, einem Ausländer zu gewähren, was man dem deutschen Landsmann versagte.

Das alte Erbübel der Deutschen, die blinde Verehrung und Bevorzugung des Fremden auf Kosten des Einheimischen, der Mangel an nationalem Pflichtbewußtsein und Selbstgefühl, das leider in unserer politischen Geschichte eine so verhängnisvolle Rolle gespielt hat und zum Teil noch heute spielt, hat auch in der Geschichte der nationalen Schauspielkunst seine Opfer gefordert.

Daß die ersten deutschen Schauspieltruppen im Anfang des 17. Jahrhunderts sich mit fremdem Namen als „englische“ Komödianten einführten, um durch dies Aushängeschild ihr Publikum anzulocken, hatte allerdings seinen guten Grund.

Die Engländer, die seit Ausgang der achtziger Jahre des 16. Jahrhunderts Deutschland durchzogen, hatten thatsächlich den Deutschen erst die Augen über das Wesen der Schauspiel k u n st geöffnet. Vor ihrem Auftreten hatten in Deutschland alle mimischen Darstellungen in den Händen mehr oder minder berufener Dilettanten gelegen, und die Besuche französischer oder italienischer Künstler an den Fürstenhöfen waren an der breiten Masse des Volkes spurlos vorübergegangen. Erst die englischen Truppen, die sich nicht mit der Rolle von Hofkomödianten begnügten, die frisch und kühn sich daran machten, der fremden Sprache zum Trotz, ihre Kunst zu popularisieren, hatten, indem sie durch ihr Repertoir und durch ihre Spielweise Muster höherer Kunst aufstellten, die Anregung zu der Entwickelung des neuen kunstmäßigen Dramas und eines seiner Darstellung sich berufsmäßig widmenden nationalen Schauspielerstandes gegeben.

Es war daher nur natürlich, daß die ersten Deutschen, die aus ihrer Schule hervorgingen und die sich bis auf den kleinsten technischen Kunstgriff als Nachahmer von den Engländern abhängig fühlten, sich auch als englische, d. h. in

englischer Manier auftretende Komödianten einführen zu müssen glaubten.

Thatsächlich hatten sie auch, nachdem die Stürme des dreißigjährigen Krieges die fremden Künstler verscheucht hatten und allmählich im Volk die Erinnerung an jene verblaßt war, bald die fremde Flagge niedergeholt und sich mit richtigem nationalen Takt, nicht ohne Selbstgefühl als „hochteutsche Comödianten" bezeichnet.

Leider aber hatten diese armen Teufel, zum Teil infolge der unseligen politischen Verhältnisse, zum Teil infolge der eigentümlichen Entwickelung, die die deutsche dramatische Litteratur im 17. Jahrhundert durchmachte, zu Ehren und Nutzen der deutschen Kunst nicht viel beitragen können, und namentlich hatten die Höfe, mit wenigen Ausnahmen, die deutschen Berufsschauspieler neben französischen und italienischen Truppen nicht für voll und ebenbürtig gelten lassen. Es kann daher nicht wunder nehmen, daß auch in den Reichsstädten, wo deutsche Komödianten mit ausländischen in Konkurrenz kamen, gerade die feiner gebildeten Kreise unverhohlen die Fremden begünstigten. Denn auch die geringeren Gesellschaften der Letzteren verfügten über ein gutes, kunstmäßiges Repertoir und über eine auf langjähriger Tradition beruhende schauspielerische Technik. Die deutschen Truppen hingegen, die ohne ihre Schuld alle Fühlung mit der heimischen Litteratur verloren hatten, zehrten zum Teil von den spärlichen Resten des Repertoirs der Engländer, die sie durch Zusätze eigener Erfindung in bedenklichster Weise aufzustutzen für gut befunden hatten. Die neuen Erwerbungen ihres Repertoirs bestanden aber in Bearbeitungen und Übersetzungen aus den modernen fremden Litteraturen, die überall die fatalen Spuren einer nur auf die rohesten theatralischen Effekte hinarbeitenden, von höheren litterarischen Interessen nicht gezügelten Komödiantenfaust zeigten. Die schauspielerische Technik endlich, über die sie verfügten, war dem ebenbürtig: formelhaft, seelenlos, im Handwerksmäßigen und Mechanischen aufgehend. Es half ihnen wenig, daß sie diesem dürftigen, zerschlissenen Gewande

durch einige den fremden Konkurrenten abgeguckte Kunstgriffe ein paar prunkende Flitter aufzusetzen suchten.

Es war also mit einem Wort durchs ganze 17. Jahrhundert die deutsche Schauspielkunst überhaupt nicht konkurrenzfähig gewesen; aber die Schuld daran trugen nicht allein die Schauspieler.

Nun hätte man doch meinen sollen, daß, nachdem durch Gottsched und die Neuber und deren Nachfolger alles in gute Bahnen geleitet worden, nachdem das Bühnenwesen in den 50 Jahren nach Gottscheds Auftreten ungeheure Fortschritte gemacht, und Männer wie Ekhof und Ackermann in ihrer Art unerreichbare Muster deutscher Schauspielkunst aufgestellt hatten, es werde jetzt von einer ernstlichen Gefährdung des deutschen Theaters durch fremde Konkurrenz nicht mehr die Rede sein können. Aber die Deutschen hätten nicht Deutsche sein müssen, wenn sie nicht durch kleinliche Nörgelei und hämische Kritik auch diese Symptome aufblühender nationaler Kultur zu schädigen und zu ersticken sich bemüht hätten.

Es ist gelegentlich bereits früher[1] darauf hingewiesen worden, daß gerade in Hamburg nicht selten der nationalen Kunst fremde Konkurrenz den Boden heiß gemacht hatte. Neben der italienischen Oper hatten die deutschen Wanderkomödianten allemal einen schweren Stand.

Aber so empfindlich diese Vorliebe der Hamburger für die Oper auch die Kassen der deutschen Schauspielprinzipale schädigte, so lag doch an und für sich für letztere in dieser Bevorzugung der Welschen nicht geradezu Beschämendes, denn es handelte sich hier nicht um einen mit gleichen Mitteln in derselben Arena ausgefochtenen künstlerischen Wettkampf. Anders aber gestaltete sich die Lage, als französische Schauspieltruppen in der unverhohlenen Absicht, die deutschen Kollegen zu überbieten und zu verdrängen, sich in Hamburg einzunisten begannen und in ihren Bestrebungen bei einem Teil des Publikums eine fanatische Unterstützung fanden.

[1] Vergl. I. 265.

Wir haben schon gesehen, wie im Jahre 1767 die Unternehmer des „Nationaltheaters" ihren Mißerfolg der Konkurrenz französischer Komödianten öffentlich zuschrieben; und wenn auch in diesem Falle andere Ursachen mindestens ebenso stark für das Fiasko der deutschen Kunst ins Gewicht fielen, so war und blieb es doch Thatsache, daß das hamburgische Publikum den Fremden das gleiche, wenn nicht ein größeres Interesse entgegengebracht hatte, wie dem mit so großen Hoffnungen und Opfern ins Leben gerufenen ersten deutschen Nationaltheater.

Der beste Beweis für die guten Geschäfte, die die Franzosen in Hamburg schon damals gemacht haben müssen, sind ihre in den nächsten Jahren wiederholten Besuche. Unter Führung Regnaults, an dessen Stelle später Hamon trat, tauchten sie bereits kurz vor den Fasten 1769 wieder in Hamburg auf und spielten, nachdem die Fasten nach wenigen Vorstellungen schon sie zu einer Unterbrechung genötigt hatten, von Ostern 1769 bis Ende des Jahres, anfangs gleichzeitig mit der deutschen Wäserschen, später (seit September) mit der Ackermannschen Truppe; ja, als letztere zu Advent ihnen wieder das Feld allein überlassen hatte, verlängerten sie ihren Aufenthalt bis zu der Fastenpause 1770; in diesen letzten Wochen hatten sie sich auch der bequemen Bühne des Ackermann abgemieteten neuen Theaters zu erfreuen, während sie bis dahin sich in dem kleinen Schauspielhause am Dragonerstall hatten behelfen müssen. Als ein Zeichen der Teilnahme, welche schon um diese Zeit den Ausländern entgegengebracht wurde, darf wohl eine im Sommer 1769 erschienene Broschüre gelten, die das Fortbestehen der französischen Bühne durch ein Abonnement zu sichern empfahl.[1]

Aber alles dies war nur ein bescheidenes Vorspiel zu den erbitterten Kämpfen, in welche Schröder gerade in dem Augenblick, wo er sich anschickte, sein ambulantes Theaterwesen in eine stehende hamburgische Bühne umzugestalten, sich verwickelt sah, und in denen er mit berechtigtem Unwillen einflußreiche Landsleute als

[1] „An das hamburgische Publikum zur Beförderung des französischen Schauspiels", 1½ Bogen 8°. Vergl. Schütze, S. 365.

offene Widersacher seiner Unternehmungen, als fanatische Parteigänger der Franzosen kennen lernen mußte. Bereits im Herbst 1774 hatte, gelegentlich der gleichzeitigen Anwesenheit der deutschen und französischen Truppe, Albrecht Wittenberg in seinem „Allgemeinen deutschen Wochenblatt zur Ehre der Lektür" in herausforderndem Tone die Leistungen der französischen Truppe auf Kosten der Ackermannschen herauszustreichen begonnen und dadurch eine, in Zeitungsartikeln und Flugschriften sich Luft machende Polemik für und wider entfacht, die schließlich keinem der Beteiligten zur besonderen Ehre gereichte.[1]

Den Höhepunkt und damit aber auch den Endpunkt erreichte dieser, je länger er währte, immer unerquicklichere Formen annehmende Zank im Sommer 1776, als die Franzosen, kühn gemacht durch die vor zwei Jahren eingeheimsten Lorbeeren und Thaler, mit einer aus besonders auserlesenen Kräften bestehenden Gesellschaft noch einmal auf dem Platze erschienen und es offenbar auf einen förmlichen Entscheidungskampf mit der unter Schröders Direktion stehenden Truppe abgesehen hatten. Das Publikum schied sich in zwei Parteien, die einander in Wort und Schrift fanatisch bekämpften.

Die Freunde der Franzosen begnügten sich indessen nicht damit, auf die zum Teil wirklich vortrefflichen Leistungen ihrer Schützlinge die Aufmerksamkeit zu lenken, sondern sie glaubten sich auch berechtigt, ihre Landsleute, die gerade damals mit einer in der

---

[1] Vergl. Uhde, Flugschriften über Fr. L. Schröder (im Archiv für Litteraturgeschichte VIII. 1875, S. 204 ff.) Nr. 7—21. Ich verzichte hier und im folgenden näher auf den Inhalt dieser Pasquillenlitteratur einzugehen. Uhde hat sich durch die sorgfältige Zusammenstellung dieser kulturgeschichtlich interessanten Materialien ein unleugbares Verdienst erworben. Aber bei dem ungemein niedrigen Niveau, auf dem die Mehrzahl dieser Blätter steht, glaube ich einer ausführlichen Berücksichtigung dieser Streitschriften an dieser Stelle überhoben zu sein und mich nur auf die Mitteilung des zum Verständnis unbedingt Notwendigen beschränken zu dürfen. Albrecht Wittenberg verdiente allerdings wohl gelegentlich eine eingehendere „Würdigung" wegen seiner im Laufe der Jahre eigentümlich sich wandelnden Beziehungen zum Theater überhaupt und zur Familie Ackermann insbesondere.

Geschichte des Theaters fast einzig dastehenden Frische und Energie ihre Kräfte in den Dienst der besten Bestrebungen der vaterländischen Litteratur stellten, zu schmähen und in der öffentlichen Meinung als Künstler, wie als Menschen zu diskreditieren. Es ward nicht nur den Deutschen, im Vergleich mit den Franzosen, Stümperhaftigkeit vorgeworfen, sondern es ward ihnen auch zum Verbrechen gemacht, daß sie diese in ihren Einnahmen schwer schädigende Konkurrenz nicht mit Freuden als Lehr- und Zuchtmittel willkommen hießen. Die Schritte, welche die Direktion bei der Obrigkeit that, um einen Schutz zu erlangen, auf den ihre langjährige künstlerische Thätigkeit in und für Hamburg wohl einen Anspruch gab, wurden als unwürdige Kabalen kleinlichsten Brotneides dargestellt. Man übersah dabei völlig, daß diese Maßregeln zum größten Teil ein Akt einfacher Notwehr waren. Denn jetzt wurden mit gesteigertem Eifer jene Agitationsmaßregeln zu Gunsten der französischen Bühne ins Werk gesetzt, die schon 1769 eine Rolle spielten, und die, wenn sie von Erfolg gekrönt gewesen wären, den völligen Ruin des deutschen Theaters in der deutschen Stadt zur Folge gehabt haben würden. „Man wollte der ausländischen Kunst auf den Ruinen der einheimischen eine bleibende Stelle ... errichten; man benutzte den wandelbaren Geschmack der Menge, um den vermögenden Teil der Bewohner zur thätigen Unterstützung des französischen Theaters anzukörnen. Man wollte dem Sieur Hamon ein neues Schauspielhaus erbaut sehen, und was man nicht alles wollte!"[1] Diese Schilderung des Gebarens der Franzosenfreunde, die der alte Geschichtsschreiber des hamburgischen Theaters giebt, ist keineswegs übertrieben. Man braucht nur einen Blick in die „Briefe über die Ackermannsche und Hamonsche Schauspielergesellschaft zu Hamburg"[2] zu werfen, in denen wieder Albrecht Wittenberg als fanatischer Parteigänger der Franzosen und hämischer Krittler und Verkleinerer der Leistungen seiner Landsleute das Wort führte, um eine Vorstellung davon zu bekommen,

---

[1] Schütze, S. 447 ff.
[2] Berlin und Leipzig 1776. Uhde Nr. 33.

bis zu welchem Grade sich die Leidenschaften erhitzt hatten. Aber so unerquicklich die Lektüre dieser Blätter auch ist, und so sehr man aus ihnen den Eindruck gewinnt, daß der Schreiber mit durch persönliche Gereiztheit getrübter Brille die Leistungen Schröders und seiner Gesellschaft betrachtet und demzufolge verurteilt, so beanspruchen sie doch ein gewisses Interesse, nicht allein um der wenigen Punkte willen, in denen der Kritiker sich zum unbedingten Lob entschließt, sondern auch, weil der Gegner naturgemäß auf gewisse charakteristische Einzelzüge schärfer achtet und sie drastischer schildert, als ein Freund und unbedingter Bewunderer.

Vor allem machen wir schon in diesen Kämpfen die Beobachtung, die Schröder zu seinem Leidwesen in späteren Jahren noch viel erfahren mußte, wie wenig beliebt nämlich beim großen Publikum die Ackermanns, Schröder eingeschlossen, eigentlich waren. Nur auf Charlotte Ackermann schien sich etwas von der freundlichen, herzgewinnenden Leutseligkeit des alten Ackermann vererbt zu haben. Schröder selbst aber und seine ältere Schwester hatten im Temperament entschieden mehr von der Mutter; und wenn Schröder auch noch als Mann, wie zahlreiche Freundesstimmen beweisen, sich denen, bei denen er auf Verständnis und Liebe glaubte zählen zu dürfen, mit herzlicher, oft überströmender Innigkeit erschloß, so verletzte er doch im geschäftlichen Verkehr mit Fernerstehenden leicht durch eine gewisse Härte und Schroffheit, die ihm vielfach als Dünkel und Hochmut ausgelegt wurde, während diese scheinbare Kälte in Wahrheit doch nur die Schutzwehr eines weichen, allzu leicht spontanen Eingebungen gehorchenden Herzens war.

Diese vornehme Zurückhaltung aber, das entschiedene Selbstbewußtsein, das sich darin aussprach, und das ebensowenig mit komödiantischer Prahlerei und Gespreiztheit, wie mit der devoten Katzenbuckelei der alten Wanderprinzipale gemein hatte, war in den Augen der Protzen und Philister ein Verbrechen. Man empfand es hier als eine arge Überhebung, daß nicht nur der Direktor und die Seinen sehr entschieden verlangten, außerhalb des Theaters als vollkommen gleichberechtigte Mitglieder der bürgerlichen

Gesellschaft behandelt zu werden, sondern daß auch die übrigen Angehörigen der Bühne sich nach diesem Beispiele richteten. Der „unerträgliche Stolz“ der Ackermanns und ihrer Truppe gab männlichen und weiblichen Klatschbasen unerschöpflichen Anlaß zum Gerede.

Ebensowenig waren mit dieser Haltung die Zirkel der jungen Lebemänner einverstanden,[1] die jede hübsche Schauspielerin als wohlfeile Beute betrachteten und es sehr übel vermerkten, daß die von dem Direktor und den Seinigen beobachtete Zurückhaltung auch den leichtsinnigen und lebenslustigen Elementen der Truppe wenigstens nach außen gewisse Rücksichten auferlegte, die für galante Abenteuer wenig Spielraum ließen. Man wußte, daß der Direktor, guter mütterlicher Tradition folgend, in derlei Dingen absolut keinen Spaß verstand und lieber ein brauchbares Mitglied opferte, als eine notorisch unsittliche Persönlichkeit an seiner Bühne duldete.

Selbstverständlich konnte — und wollte auch wohl — Schröder durch die Nachdrücklichkeit, mit der er von seinen Mitgliedern ein streng sittliches Verhalten forderte, nicht das heißblütige, leichtlebige Künstlervolk zu mönchischer Askese verdammen. Er wußte ja selbst aus eigener Erfahrung am besten, daß nicht jede, scheinbar dem bürgerlichen Moralcodex widersprechende Verbindung auf unsittlicher Basis beruhe. Solche Verhältnisse, auf

---

[1] Besonderes Mißbehagen erregte die von Schröder gehandhabte strenge Bühnenpolizei in Hannover. Hier waren durch die liederliche Wirtschaft, die bei Seylers herrschte, arge Mißstände eingerissen. Die Offiziere lungerten während der Vorstellung in einem hinter den Parterrlogen liegenden Restaurationsraum, warfen die geleerten Flaschen donnernd an die Thüren und drangsalierten Schauspieler und Publikum. Sogar während der Proben und der Aufführungen herrschte auf der Bühne und in den Garderoben, zu denen die Herren Kavaliere sich Zutritt verschafften, frechste Zügellosigkeit. Schröder hob die Restauration hinterm Parterr auf, und verbat sich auf den Anschlagzetteln energisch jeglichen Besuch Unbefugter auf der Bühne. Es gelang ihm auch, diese Maßregel durchzusetzen, unbekümmert darum, daß die Offiziere, deren manche ihm von früher her befreundet waren, darüber Lärm schlugen.

wirkliche Neigung sich gründend, wenn sie gleich des kirchlichen Segens entbehrten, duldete er denn auch stillschweigend, so wenig ihr häufiges Vorkommen seinem Ideal einer völligen Läuterung seines Standes auch von diesen Schlacken entsprach. Dagegen verfolgte er mit einer Strenge, die ihm oft selbst ins Fleisch schnitt, jede den reinen Frieden eines Bürgerhauses störende Unsittlichkeit, jede ins Freche ausartende pandemische Liederlichkeit, und vor allem alles, was an dirnenhafte Käuflichkeit streifte. Für derartige Sünden und Verirrungen kannte er keine Verzeihung und keine Entschuldigung. Mit einer Strenge und einer Gewissenhaftigkeit, die nicht nur den direkt davon Betroffenen oft allzu peinlich erschien, drang er in solchen Fällen entweder auf sofortige Beseitigung des oder der Schuldigen oder gewährte im äußersten Falle, falls sie Reue zeigten oder Besserung gelobten, eine Gnadenfrist. Allein so sehr ihm das auch, — wir werden noch ein drastisches Beispiel später zu berichten haben, — von vielen Seiten verdacht wurde, er that doch unzweifelhaft recht daran. Nur durch Anwendung solcher drastischer, radikaler Mittel konnte er seinen Stand und seine Bühne von den aus früheren Zeiten ihr anhängenden unsauberen Elementen reinigen und der Schauspielkunst und dem Theater den ihnen gebührenden Rang als eines der vornehmsten Träger einer höheren Kulturentwickelung erobern. Daß er dabei nicht nur im Publikum, sondern auch bei den eigenen Fachgenossen einem starken passiven Widerstand begegnete, war für ihn nur ein Ansporn, seine Energie zu verdoppeln.

Vor allem aber wachte er in Gemeinschaft mit seiner Mutter mit argwöhnischer Strenge darüber, daß auch nicht der leiseste Makel eines der Glieder seines Hauses träfe.[1] Seine beiden vielumworbenen Schwestern hatten in dieser Beziehung einen schweren Stand ihm gegenüber. Sein in jeder lebhaften Huldigung, in jedem freieren Sichgehenlassen Böses witternder Argwohn, der sich

[1] So zog er sich z. B. in Hannover 1773 von allen seinen ehemaligen lebenslustigen Genossen zurück und duldete nicht, daß einer von ihnen eine seiner Schwestern über die Straße geleite.

gelegentlich in heftigsten Zornausbrüchen Luft machte, bereitete den beiden Mädchen manche trübe Stunde und entfremdete sie innerlich ihrem Bruder gerade in den Jahren, wo sie eines vertrauten brüderlichen Freundes und Beraters mehr bedurften, als eines strengen Zuchtmeisters. Denn letzteren Amtes waltete schon mehr als zur Genüge die Mutter, deren Hand mit zunehmendem Alter und zunehmender Kränklichkeit nicht weicher geworden war. Beiden Mädchen erwuchs aus dieser Überstrenge kein Heil.

Dorothea, die ältere, eine überhaupt von Haus aus nicht glücklich angelegte, zur Melancholie neigende Natur, verhärtete und verbitterte früh in diesen täglichen Reibereien. Gerade ihr, die in Ackermanns letzten Direktionsjahren häufig auf Reisen von der Mutter getrennt gewesen, waren, wie es scheint, früh Versuchungen nahegetreten, denen sie, nach der Meinung ihrer Angehörigen, nicht immer mit der nötigen Energie, zu begegnen oder, vielleicht richtiger, nicht mit der nötigen Klugheit vorzubeugen verstanden hatte. Da gab es Vorwürfe und Anklagen, leidenschaftliche Mahnbriefe der Mutter, die mit Androhung ihres Fluches schlossen, und heftige Scenen mit dem Bruder, der verletzende Schroffheit für seine Pflicht hielt. Unter dieser gutgemeinten, aber übelangebrachten Zucht verkümmerte die, trotz ihrer scheinbaren Kälte warmer Empfindungen wohl fähige, Seele des Mädchens, das nicht einmal in ihrer Kunst einen Trost fand. Denn diese war ihr, wohl nicht zum wenigsten infolge der geradezu grausamen Kritik, die sie in den ersten Hamburger Jahren hatte erfahren müssen, früh verleidet, und alle ihre späteren Triumphe halfen ihr nicht den Ekel überwinden, der sie nun einmal gegen ihren Beruf erfaßt hatte. So erklärte es sich, daß sie schließlich, um diesen unerquicklichen Zuständen entrückt zu sein, einem braven Manne das Jawort gab, zu dem sie eine tiefere Neigung nicht hinzog, in dessen Nähe sie in der Folge sich immer mehr vereinsamte, bis nach Jahren, nicht ohne grelle Dissonanzen, der Bund getrennt werden mußte.

Ihre jüngere Schwester Charlotte hatte auch in dieser Beziehung ein glücklicheres Schicksal; sie ward mitten aus der Blüte



CHRISTINE SCHRÖDER geb. HART
Nach einem Aquarell
auf der [illegible] Stadt-[illegible]

[illegible]

der Jugend und des Ruhmes plötzlich hinweggerissen, ehe sie die Enttäuschungen und Kämpfe ihres Berufes bis zur Neige ausgekostet hatte. Aber auch sie ging, wie wir sehen werden, daran zu Grunde, daß ihr in entscheidender Stunde nur mit harten Worten und herber Strenge, anstatt weichem, verständnisvollem Vertrauen von ihren nächsten Angehörigen begegnet ward.

Dieselben strengen Grundsätze, dieselbe Forderung einer auch über das leiseste Gerede erhabenen makellosen Reinheit des Rufes waren für Schröder bei der Wahl der eigenen Lebensgefährtin in womöglich noch höherem Grade maßgebend.

Die Liebeswerbungen Johanna Richards hatte er schroff zurückgewiesen mit der Erklärung: „er könne nur einer Person die Hand bieten, die sich und der die Welt nichts vorzuwerfen habe." Weder das Zureden seiner Angehörigen, noch die unzweideutigen Proben ihrer tiefen Neigung und des veredelnden Einflusses, den die Liebe zu ihm auf sie ausübte, hatten ihn in seinem Entschlusse wankend machen können, der dann das unglückliche Mädchen einem ungeliebten Manne, dem Ballettmeister Sacco in die Arme trieb.

Das war im Sommer 1771 gewesen.

Aber seit ihn Susanna Mecour den Reiz behaglicher Häuslichkeit kennen gelehrt, ruhte die Sehnsucht danach nicht mehr. In den Aufregungen und Sorgen, die die ersten Direktionsjahre ihm brachten, vermißte er doppelt schmerzlich die weiche, lindernde, ausgleichende Frauenhand, die die Stürme seines nur zu leicht aufbrausenden Temperaments so oft zu beschwören verstanden hatte. Man versteht, wie gerade in dieser Lage für ihn der Gedanke an eine Frau, die gar nichts mit dem Theater zu thun habe, sich nur der Häuslichkeit widmen sollte, etwas besonders Verlockendes hatte. Eine zeitlang glaubte er auch in einer Freundin seiner jüngeren Schwester, einer jungen Lübeckerin, dieses Ideal gefunden zu haben. Beide fanden im persönlichen Verkehr entschieden Gefallen aneinander und in den nach der Trennung gewechselten, durch Charlotte zwischen den Liebenden vermittelten, Briefen lebte sich Schröder immer mehr in den Gedanken an eine dauernde Verbindung mit seiner anmutigen Korrespondentin ein.

Als er aber, diesen Eindrücken und dem Zureden der Schwester nachgebend, eine offene Werbung wagte, erhielt er nach mancherlei Ausflüchten eine Antwort, die einer Zurückweisung gleichkam und ihm zugleich einen so völligen Mangel an Verständnis für seine Individualität offenbarte, daß ihn diese Enttäuschung nur im ersten Augenblicke kränken konnte. Verlangte man doch nicht weniger als, er solle einen anderen Beruf ergreifen, „der ihm anständiges Brot gäbe." Diese Zumutung schien selbst der schwesterlichen Vermittlerin ein zu hoher Preis.

Noch war aber in dieser Sache das letzte Wort nicht gesprochen, noch durfte sich Schröder mit der Hoffnung auf eine günstige Lösung schmeicheln, da begann bereits ein freundliches Geschick die ersten goldenen Fäden zu ziehen und zu verknüpfen für jenen Bund, der bestimmt war, ihn aufs Glücklichste für diese herbe Enttäuschung zu entschädigen.

Es war in den ersten Januartagen des Jahres 1773, als die Schwelle des Ackermannschen Hauses ein jugendlicher Fremdling überschritt, der, trotz der strengen Kälte, in leichter Sommerkleidung und in so anmutiger Jugend und Frische sich darstellte, daß er den sorgenvollen Bewohnern des Hauses wohl wie ein verheißungsvoller Frühlingsbote erscheinen mochte. Anna Christina Hart war es, eine junge Deutschrussin, aus St. Petersburg gebürtig, die mit einer warmen persönlichen Empfehlung der Schauspielprinzipalin Wäser im Ackermannschen Hause Schutz und Heimat suchte. Beider war sie nur zu sehr bedürftig. Schon im zartesten Alter hatten sie ihre armen Eltern der, von der Kaiserin gegründeten, unter Scolarys Leitung stehenden Tanzschule übergeben, um sie, wozu sie ihre Gestalt und ihre Begabung zu befähigen schienen, für die Bühne auszubilden. Hier hatte sie als ein Kind von 9 Jahren,[1] 1764, der damals Deutschrußland bereisende Schauspielprinzipal Wäser gesehen, und sie, da er sich von ihrer Entwicklung viel versprach, nach Deutschland mitgenommen. Wäser und seine Frau gehörten in den sechziger

---

[1] Sie war am 9. November 1755 geboren.

und ersten siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts zu den unstätesten und kärglichst vom Erfolg begünstigten Schauspielunternehmern. Nirgend wollte es recht glücken, woran Beider Persönlichkeiten vor allem die Schuld trugen. Um so höher muß es ihnen angerechnet werden, daß sie in diesen Wirren sich nach besten Kräften treu ihres kleinen Schützlings annahmen und sich nicht allein auf dessen künstlerische Dressur beschränkten. Vielmehr war es ein echt frauenhafter Zug mütterlicher Fürsorge, der, als die aufblühenden Reize des Mädchens dieses zum Gegenstand leidenschaftlicher Huldigungen und Werbungen zu machen begannen, Frau Wäser in richtiger Erkenntnis, wie wenig Stütze ihr Pflegling an ihr selbst habe, veranlaßte, das schöne Kind in reinere Luft und sichere Obhut zu bringen. Nirgendwo aber schien hierfür und zugleich für ihre künstlerische Fortbildung bessere Gewähr geboten, als im Ackermannschen Hause und Kreise. An Frau Ackermann wandte sie sich also. „Ich weiß das gute Kind keinen besseren Händen anzuvertrauen, als den Deinigen," schrieb sie,[1] und hatte auch die Freude, daß, nachdem die eingezogenen Erkundigungen vollauf befriedigt hatten, ihre Bitte erfüllt und der kleinen Hart im Ackermannschen Hause ein Asyl und an der Hamburgischen Bühne eine ihren Kräften entsprechende Beschäftigung in Aussicht gestellt wurde.

Die kaum Achtzehnjährige, die ohne eine blendende Schönheit zu sein, durch den graziösen Wuchs, durch die freundlich leuchtenden blauen Augen, die feinen edlen Züge des von einer Fülle üppiger blonder Haare umrahmten Gesichts als eine gar anmutige Verkörperung holder Jungfräulichkeit erschien, eroberte sich auf den ersten Anblick das Herz der erfahrenen, streng urteilenden Mutter Schröders. Da gerade um diese Zeit die Gesellschaft, mit Ausnahme Dorothea Ackermanns, die zur Unterstützung Nicolinis zurückgeblieben war, sich in der Ferne befand, konnte die Debutantin zunächst nur sich in einem pas de deux am 13. Januar dem Hamburgischen Publikum vorstellen.

---

[1] F. L. Schmidt, Almanach fürs Theater 1810. S. 58.

Zur Entfaltung ihrer Talente fand sie dagegen erst Gelegenheit, als sie im Februar mit Dorothea Ackermann sich in Celle zur Truppe gesellte. Hier sah sie auch zum ersten Male Schröder und in einer der ersten Rollen, die er an ihrer Seite spielte, hatte er über die „stumme Schönheit" die Worte zu sagen, die nachmals wie eine eigentümliche Vorbedeutung erschienen:

„Gebt sie mir nur zur Frau, weil sie nicht reden kann."

„Aber sein Herz war noch nicht bei den Worten." Noch tobte in seinem Innern die Erbitterung über die unverdiente schnöde Zurückweisung, und von schweren geschäftlichen Sorgen, die in Nicolinis Ruin ihren Grund hatten, bedrängt, dazu körperlich angegriffen, hatte der nervöse gehetzte Mann weder Auge noch Ohr für den sanften Liebreiz seiner jugendlichen Hausgenossin. Erst als mit der im April erfolgten Übersiedelung nach Hannover sich die Verhältnisse freundlicher gestalteten, und er innerlich sich freier zu fühlen begann, ward er es inne, daß von dem jüngsten Pflegekind[1] seiner Mutter ein Zauber ausgehe, den sein wundes Herz als heilend wohlthätig empfand. Jeder Tag ließ ihn Eigenschaften an ihr entdecken, die in seinen Augen die höchste Zierde des Weibes bildeten. Sein wachsendes Interesse blieb nicht unbemerkt. Dlle. Hart schien ihm, ohne daß darin der leiseste Anflug von Kokettterie sich gezeigt hätte, auszuweichen. Die Schwestern, ins Vertrauen gezogen, begannen vorsichtig zu sondieren. Sie aber war auch diesmal die „stumme Schönheit". Sie ließ alles geduldig über sich ergehen und schwieg. So wenig diese leidende Haltung ermutigte, so wenig konnte sie doch auch als Abschreckung gelten.

Und in der That fand ein schnell gewagter Antrag Erhörung. Aber so gelassen nahm sie die Werbung, wie hernach die

[1] Bereits im August 1772 hatte Madame Ackermann in der aus Hamburg gebürtigen Betty Reimers ein solches Pflegekind angenommen, dessen ungewöhnliche schauspielerische Begabung in ihrer Schule sich rasch entwickelte und zu den schönsten Erwartungen für die Zukunft zu berechtigen schien. Leider zerstörte hernach eine unglückliche Ehe, die sie in die Fremde und ins Elend führte, alle diese Hoffnungen. Vergl. Meyer I. 237.

Zärtlichkeitsbezeugungen des Bräutigams hin, daß bis zum Tage der Trauung sie das Verhältnis hätte lösen können, ohne daß dadurch auf ihr Betragen ein Makel gefallen wäre. Am 26. Juni fand aber die Trauung[1] wirklich durch den Konsistorialrat Schlegel statt, von „Freunden und Freundinnen des jungen Paares" durch ein „Singgedicht" festlich begrüßt. Eine Hochzeitsreise konnten sich aber, auch wenn das damals schon Mode gewesen wäre, die jungen Eheleute nicht gestatten. Denn der Herr Direktor war schlechterdings unabkömmlich. Am Hochzeitstage, einem Sonnabend, war so wie so kein Theater. Sonntag ward ebenfalls nicht gespielt; aber schon am folgenden Montag mußte der junge Ehemann wieder auf die Bretter. Frau Schröder dagegen erschien erst 14 Tage später in der komischen Oper „Das Rosenfest" zum ersten Male wieder vor der Öffentlichkeit.

Schröder hat den Tag seiner Eheschließung immer als den glücklichsten Tag seines Lebens gepriesen, und wenn man ihre gemeinsame Lebensbahn, die alles eher als in ebenen glatten Geleisen sich bewegte, überschaut, so kommt man in der That zu der Überzeugung, daß diese Ehe unter einem besonders segenbringenden Gestirn geschlossen ward. Christine Schröder war zwar an künstlerischer Begabung (es wird über ihre schauspielerische Thätigkeit noch zu sprechen sein) ihrem Manne nicht entfernt ebenbürtig, aber sie besaß doch so viel künstlerisches Temperament, daß sie der schweren Aufgabe, die oft grell aufkreischenden Dissonanzen in den Saiten einer sensibeln Künstlerseele in harmonischen Gleichklang aufzulösen, gewachsen war.

Sie übernahm, als sie Schröders Frau ward, eine Last auf ihre Schultern, die keineswegs mit den Jahren leichter ward. Es gehörte eine sich selbst völlig vergessende Liebe und Aufopferungsfähigkeit dazu, diesen großen und in seinen Zielen aufs Edelste gerichteten Geist in allen Lagen und Stimmungen eines reizbaren, bis ins hohe Alter noch unversehens in dämonischer Glut auflodernden, Temperaments allezeit zu verstehen und nie irre an

[1] „Mit Conzession ohne Aufgebot im Hause copulirt" meldet das Kirchenbuch.

ihm zu werden. Schröders Frau hat diese Probe bestanden, wie selten ein Weib. Die wenigsten aus ihrer nächsten Umgebung haben eine Ahnung davon gehabt, welch heroischer Selbstüberwindung diese scheinbar so gelassen, mit stets gleichbleibender Freundlichkeit ihren Weg gehende Frau fähig war. Hunderte wären an dieser Aufgabe gescheitert; um sie rein zu lösen, bedurfte es einer solchen Vereinigung von eigenem künstlerischem Temperament mit einer so bis auf den tiefsten Grund klaren und lauteren echt frauenhaften reinen Natur, wie sie Christine Schröder in der That besaß.

Von dem Augenblicke an, wo sie Schröders Frau ward, verzichtete sie auf jeden anderen Ruhm, als den, die würdige Gattin dieses Mannes zu sein. Das galt vor allem auch von ihrer künstlerischen Thätigkeit, in der sie mit feinstem Takte und weiser Selbsterkenntnis sich auf die Rolle des Mondes, der allein von der großen Sonne das Licht empfängt, beschränkte. Ob sie überhaupt einen starken künstlerischen Ehrgeiz je besessen hat, mag dahin gestellt bleiben. Wenn es der Fall war, zeigte sie darin einen seltenen Grad von Klugheit, daß sie auch den leisesten Schein, als Künstlerin etwas für sich bedeuten zu wollen, zu vermeiden wußte. Allerdings war Schröders großangelegter Natur das kleinliche Gefühl persönlichen Neides auf die künstlerischen Triumphe seiner Genossen fremd, so sehr er sich über die ephemeren Erfolge von Kulissenreißern und Mätzchenmachern entrüsten konnte; wie er denn z. B. selbst Iffland nie als seinen ebenbürtigen Rivalen hat gelten lassen wollen. Aber in dem komplizierten Organismus einer schaffenden Künstlernatur schwingen manche Saiten doch auch leise mit, deren Schwingungen nur das immer wache Ohr fürsorgender Liebe als Dissonanzen vernimmt. Schmerzlich hat Schröder stets beklagt, daß die Frist des Zusammenwirkens mit seinen beiden Schwestern so kurz bemessen gewesen sei, er hat nie mit den Ausdrücken tiefster Bewunderung über ihre Begabung gekargt, und er hat es nicht an harten Worten fehlen lassen, daß in Hamburg diese Talente, namentlich das Dorotheas, nie ganz nach Verdienst gewürdigt worden seien.

Aber er hätte nicht ein Mensch sein müssen, wenn nicht in

grillenhaften Stunden der, ganz naturgemäß, zwei blühenden jungen Mädchen gegenüber enthusiastischere Formen annehmende Beifall in ihm ein leises Mißbehagen erweckt hätte. Freunde des Hauses in jenen Tagen wollten aus einem gewissen gereizten Ton, den er zuweilen den Schwestern gegenüber auch in Gegenwart Anderer anschlug, dergleichen herausgehört haben. Wer hätte das auch dem von Jugend auf immer hinter den Geschwistern Zurückgesetzten verdenken können, wenn er, unter der Last der Verantwortung und einer ungeheuren künstlerischen Arbeit fast erliegend, die Schwestern um ihre verhältnismäßig spielend erhaschten Lorbeeren ein wenig — beneidete!

Jedenfalls lag hier eine verborgene Klippe, an der eine kleinere Natur nur zu leicht gescheitert wäre. Und hier zeigte eben Schröders Frau, die ja Zeugin dieses Zusammenwirkens der drei Geschwister Jahre hindurch gewesen, wie richtig sie ihre Aufgabe an der Seite eines so gewaltigen Künstlers wie Schröder faßte. Nie drängte sie sich hervor, nie wollte sie, auch auf der Bühne, mehr sein, als die verständnisvolle Begleiterin. Und wenn sie in der Folge aus einer schüchternen Darstellerin sanfter Agnesen sich zu einem der meistbeschäftigten Mitglieder der Bühne ihres Mannes in großen tragischen Rollen entwickelte, so wich sie darin nur dem unablässigen Drängen ihres Mannes, der zugleich ihr Lehrmeister ward, und der mit einer argwöhnischen Sorge, die in ihrer Reizbarkeit die Schwäche verriet, darüber wachte, daß man sie überall auch als große Künstlerin anerkenne. Die Freunde des Hauses, die selbst unter dem Zauber der edlen Frau standen und bald sie auch mit seinen Augen sahen, haben ihm denn auch den Gefallen gethan und viel Freundliches und Lobendes über die Schauspielerin Christine Schröder gesagt und geschrieben; und der große Meister freute sich dann allemal wie ein Kind, wenn ihm so ein warmes Lob der geliebten Stina zu Ohren kam. Daß es aber so und nicht anders ausging, das durfte sich die feinfühlige Frau als ein Verdienst besonderer Art anrechnen.

Übrigens unterliegt es wohl keinem Zweifel, daß der Glaube

an die große Madame Schröder ein frommer Mythus war, der von den Intimen des Hauses optima fide gehegt wurde, der aber bei der unbefangenen Kritik, von der feindlichen ganz zu schweigen, auf starken und berechtigten Widerspruch stieß. Schwerlich hat sich auch die bescheidene Künstlerin selbst darüber getäuscht. Ihr war überhaupt am wohlsten im Innern des Hauses, das sie für den geliebten Mann zu einer friedlichen Ruhestatt von Sorgen, zu einem stets gastfreundlich geöffneten Sammelplatz für die künstlerischen und litterarischen Vertrauten, mit einem Wort, zu dem Ideal eines deutschen Künstlerhauses zu gestalten wußte. Nur ein Schatten ruhte auf dieser sonst so glücklichen Ehe: Die Kinder blieben ihnen versagt.

2. Im Zeichen des Dreigestirns 1771—1775.

Die vorangehenden Schilderungen sollten dem Leser einen aufklärenden Überblick eröffnen über gewisse Hemmnisse und Förderungen, die aus der allgemeinen litterarischen Lage, sowie aus örtlichen und persönlichen Verhältnissen Schröder in seinen ersten Direktionsjahren erwuchsen. Dabei mußte andeutungsweise nicht selten schon auf spätere Ereignisse vorgreifend Bezug genommen werden.

Wollen wir jedoch einen wirklichen Einblick in die Tiefen dieses rastlosen Getriebes aufs höchste angespannter, erfolgreich wirkender Geisteskräfte gewinnen, so ist es notwendig, den chronologischen Faden wieder aufzunehmen. Nicht um unserem Helden jeden Schritt auf seiner aufwärtsstrebenden Bahn nachzumessen, wohl aber, um an entscheidenden Wendepunkten Halt zu machen und uns die Ergebnisse der zurückgelegten Wegstrecken in ihrer Bedeutung für die Entwickelung des Künstlers und des Theaters und Dramas seiner Zeit zu vergegenwärtigen.

Da ist es aber vor allem notwendig, die Kräfte etwas näher kennen zu lernen, mit denen Schröder in diesem Zeitraum seine Schlachten schlug und seine Siege erfocht.

Noch einmal, zum letztenmal, begegnen wir hier dem Namen Sophie Ackermanns.

Seit der Mitte der Sechziger hatte, wie man sich entsinnen

wird, die kränkelnde Frau, die im Laufe der Jahre mit der äußeren Erscheinung auch die Stimme verloren hatte,[1] die Bühne nur noch selten betreten. Unter der Seyler-Löwenschen Direktion hatte ihre schauspielerische Thätigkeit überhaupt ganz geruht. Aber in dem Augenblick, wo Ackermann unter schwierigen Verhältnissen wieder an die Spitze der Truppe trat, trieb sie ihr reges Pflichtgefühl zur Bühne zurück. Sie übernahm nicht nur einen Teil ihres alten Repertoirs wieder, sondern fügte auch eine Anzahl neuer Rollen noch hinzu.[2] Auch Ackermanns Tod, der sie vorübergehend wieder dem Theater entzog, bedeutete für die energische Frau noch nicht den Abschluß ihrer künstlerischen Laufbahn. In Bodes „Westindier", mit dem Neujahr 1772 die Bühne wieder eröffnet wurde und auf den man große Hoffnungen setzte, übernahm sie noch einmal eine neue Rolle und spielte die Lady Rusport während der zahlreichen Wiederholungen des Stücks bis zum Ausgang des Sommers. Am 31. August 1772 betrat sie die Bühne zum letztenmal und endigte damit, ohne Sang und Klang, eine mehr als dreißigjährige, an Ehren und Sorgen reiche Künstlerlaufbahn. Sie konnte um so leichteren Herzens vom öffentlichen Schauplatz abtreten, als sie der Bühne einen Nachwuchs hinterließ, der ihres Namens und ihrer Schule würdig war.

Was sie selbst in ihren jungen Jahren für Ackermann gewesen war, die nie versagende, mit ungemeiner Energie und staunenswerter Vielseitigkeit jeder Aufgabe gerechtwerdende, einzig und allein zum Nutzen des Ganzen wirkende Stütze des Repertoirs, das wurden für Schröder in dieser Zeit seine Schwestern Dorothea und Charlotte.

---

[1] Wie Albrecht Wittenberg wissen wollte, infolge zu starken Schnupfens.

[2] Frau von Capellet und die Gräfin von Olsbach sind bereits früher (I. 271) genannt worden. In ersterer Rolle erregte sie noch 1771, besonders im Zusammenspiel mit Dorothea als Julia vielfach Bewunderung. In Ackermanns Todesjahr fallen noch als neue Rollen Mutter Rachel in Engels Dankbarem Sohn und Frau Philibert in Bock-Rölligs komischer Operette Clarissa. Letztere spielte sie vom 10. Oktober bis 1. November 1771 viermal, und gab sie erst am 21. November, der ersten Wiederholung nach ihres Mannes Tode, in andere Hände.

Der herben Erfahrungen, welche ersterer schon in den Anfängen ihrer Laufbahn in den ersten sechziger Jahren das Leben verbittert und verleidet hatten, ist bereits gedacht worden.

Auch für die glücklichst angelegte Natur ist die Laufbahn einer Schauspielerin ein Marterweg, mit glühenden Steinen gepflastert: nur leidenschaftliche Liebe zur Kunst und die unerschütterliche Zuversicht auf die bahnbrechende Macht des eigenen Talentes vermag den Schmerz der Brandmale an den wunden Füßen erträglich und vergessen zu machen.

Dorothea Ackermann versagte sich auch dieses Linderungsmittel; ihr war das Theater, ihr eigener Beruf ein Greuel. Und trotzdem ist sie ihren Weg emporgeschritten, hat alle Zweifler an ihrer Begabung siegreich widerlegt und den berufensten Zeitgenossen die höchste Bewunderung abgerungen.

Die verwüstenden Spuren dieses Martyriums hat sie freilich nicht verleugnen können. Die eigentliche Jugendfrische und Jugendfreude hatten ihr die frühen Enttäuschungen unwiederbringlich geraubt, ein grillenhafter Hang, durch fast unaufhörliches Kränkeln noch begünstigt, machte sie für ihre nächste Umgebung zu allem eher als einer liebenswürdigen Gesellschafterin;[1] und ein verdrossener Zug, der sich in den Mundwinkeln so eingenistet hatte, daß er auch auf der Bühne nicht immer zu tilgen war, verlieh der graziösen, durch schönen Wuchs, kleine Hände und Füße und einen blendenden Teint sonst angenehm ins Auge fallenden Erscheinung etwas Unnahbares.[2]

---

[1] Sie ist ohne Zweifel nach dieser Seite hin das Urbild für die Aurelie in Goethes „Wilhelm Meister" gewesen. Ebenso wie ihr Bruder in einzelnen Zügen für Serlo Modell gesessen hat.

[2] Eine nicht geschmeichelte, aber sicher auch nicht ganz unähnliche Schilderung ihres Äußeren giebt gelegentlich Albrecht Wittenberg: „Mlle. Dorothea Ackermann hat für ein Frauenzimmer eine schöne Länge, sie hat sehr schöne weiße Hände, einen kleinen niedlichen Fuß, eine sehr weiße Haut, und wie sie noch im Aufblühen war, schien es, als wenn ihr Busen einst dem Busen .... der Helena nichts nachgeben würde. Doch diese schöne Frucht scheint, bevor sie zur völligen Reife gelangt ist, leider schon zu welken; das gute Mädchen scheint sich durch gar zu starke Anstrengung

Trotzdem wußte sie, nachdem die Unsicherheit und Steifheit der befangenen Anfängerin einmal überwunden waren, mit eiserner Willenskraft, die allerdings durch den Reichtum ihrer natürlichen Begabung eine nicht zu unterschätzende Anregung und Anfeuerung erhielt, Leidenschaft und Zärtlichkeit, graziösen Humor und heroisches Pathos in überwältigender Illusion zum Ausdruck zu bringen. Natürlich konnte sie bei der staunenswerten Vielseitigkeit ihrer Beschäftigung nicht in jeder Rolle, in jedem Fache das Gleiche leisten. Noch nie hat es ein Künstler fertig gebracht, gleichzeitig in der großen Tragödie, im rührenden Drama, im feinen Lustspiel, in der derben Posse, im Singspiel und im Ballett dieselbe Größe zu zeigen. Und sicher war sie auch, schon ihrer Kränklichkeit wegen, nicht immer im stande, dieselbe Rolle mit der gleichen Frische und dem nämlichen, sich selbst vergessenden Feuer zu spielen.

Gleichwohl war sie in den Jahren ihrer Kraft eine Künstlerin, der an Tiefe und Umfang des Talentes keine ihrer Zeitgenossinnen sich vergleichen konnte. Der Schwerpunkt ihrer Begabung ruhte wie bei ihrer Mutter in den zärtlich leidenschaftlichen Rollen; für das Heroische befähigte sie wohl die stolze, vornehme Haltung und Miene, wie die stattliche Erscheinung, aber hier legte ihr doch ihre Stimme, die nur mittleren Umfangs war, eine gewisse Beschränkung auf.

Den Bewunderern der französischen Tragödie und der französischen Spielweise im allgemeinen, die ja für die ältere deutsche Schauspielergeneration noch durchweg das Vorbild war, wollte

---

der Leibes- und Seelenkräfte bereits die Schwindsucht zugezogen zu haben, und vermutlich wird die Bühne diese Schauspielerin, die in einem gewissen Fache unter Deutschlands besten Schauspielerinnen genannt zu werden verdient, nicht lange behalten. Mlle. Ackermann hat ein längliches Gesicht, welches aber von Blattern gar sehr verdorben ist; sie hat sehr kleine Augen, die aber nicht viel Feuer haben, und gemeiniglich hat sie eine ziemlich verdrießliche Miene. Sie trägt sich sehr gut, in ihrem ganzen Betragen herrscht viel Anstand und Grazie, und ihres finstern Blicks ungeachtet kann sie in zärtlichen Rollen sich sehr reizend gebärden." (Allgem. Deutsches Wochenblatt zur Ehre der Lektür.. 1774. 2. Teil. S. 251 f.)

freilich überhaupt ihre Darstellung tragischer Rollen nicht behagen. Die schlichte Natürlichkeit ihres Spiels, die jeden „Drücker", jede nur durch den musikalischen Wohlklang wirkende Nuance der Deklamation verschmähte und auf die Wahrheit des Ausdrucks und die Schärfe der Charakteristik das Hauptgewicht legte, die auch in der Gestikulation Monotonie wie Übermaß malender Gebärden gleicherweise vermied, erschien denen, die in Mad. Hensel das Ideal einer Tragödin sahen, viel zu schlicht und dürftig.[1] Eben darum aber erwies sie sich für das Ensemble der Ackermannschen Truppe durch ihr schulemachendes Beispiel ebenso bedeutend wie einst ihre Mutter. Im vollsten Einverständnis mit dieser und ihrem Bruder bildete sie die seit den fünfziger Jahren für die Truppe traditionelle Spielweise weiter aus und schuf in ihren Hauptrollen gewisse Typen naturwahrer, charakteristischer Dar-

[1] Der Verfasser der beiden „Schreiben über die Hamburgische Bühne" (1771; vgl. Uhde, Flugschriften Nr. 6) rühmt an ihr: „das ausdrucksfähigste Gesicht", „beredte Züge". Nur Wut und starke Affekte gelängen ihr nicht ganz. Am besten glückten: „zürnende und beleidigte Tugend, edler Stolz gegen das Laster, angstvolle Verzweiflung, nagender Kummer und das gütige gefällige Lächeln einer zärtlichen Liebhaberin und Gattin . . ." Ebenso werden ihre freien mannigfaltigen und ungezwungenen Gesten, ihre malerischen Attitüden, ihr stummes Spiel gerühmt: „Ihre Hände fallen ihr nicht zur Last; sie könnte das obligate Schnupftuch sehr gut entbehren." Ihre anmutige und umfangreiche Stimme sei nur im höchsten Affekt bisweilen zu schwach, dafür schreie und kreische sie aber auch nie, wie die Hensel. Vortrag und Aussprache seien vortrefflich, ihre Charakteristik gut, ihre Hauptstärke seien die rührenden Rollen im Drama. — Dagegen urteilt Albrecht Wittenberg (a. a. O. S. 254 f.), ihre Gestikulation und Gebärdensprache sei mangelhaft. „Ihre kleinen Augen sagen nicht viel, mit dem Gesichte kann sie wenig, die Blattern haben eine große Verwirrung in demselben angerichtet, die Muskeln sind dadurch steif geworden und haben ihre Beweglichkeit verloren. Ihre Gestikulation ist überhaupt sehr einfach; immer dieselben Bewegungen mit der Hand, dieselben Manieren, dieselbe Stellung, auch zu einfach in der Deklamation. Denn obgleich Mlle. A. größtentheils sehr richtig accentuirt, so kann sie doch ihre Töne wegen ihrer schwachen Stimme nach den verschiedenen Situationen nicht genug abändern und gerät daher nicht selten in eine Monotonie, die auf der Bühne wie auf der Kanzel nicht wohl zu leiden ist."

stellung, die nicht ohne Einfluß auch auf die Darsteller der Nebenrollen blieben und bald den Vorstellungen der Ackermannschen Truppe jenes eigentümliche Gepräge wiedergab, das zuerst ihren Ruf begründet hatte.

Ungeheuer waren die Anforderungen, die an ihre Leistungsfähigkeit gestellt wurden. In den zehn Jahren ihrer Hauptthätigkeit 1769—78 sind nur zwei Jahre, in denen die Zahl der neuen Rollen unter 20 blieb, in manchen kam es auf annähernd 30. Dabei sind die neueinstudirten Rollen, alle pantomimischen und choreographischen Leistungen, alle musikalischen Einlagen, die zahlreichen Prologe und Epiloge, die alle ihr zufielen, noch gar nicht mitgerechnet. Eine große tragische Rolle, eine erste Partie im Singspiel oder ein anstrengendes Solo im Ballett, und ein Prolog an einem Abend war nichts Seltenes für sie.

Sie sang heute in Weißes Lustigem Schuster die Lene, rührte morgen als Sara zu Thränen und entzückte wenige Tage darauf durch die liebenswürdige Grazie ihrer Minna. Ihr flossen teilnahmsvolle Zähren als Julia (in Weißes Romeo und Julia), und die tragische Verzweiflung der Zwanzigjährigen als Orsina erschütterte die Zuschauer bis aufs Mark. Welchen bedeutenden Anteil aber sie durch die Originalität ihres freischaffenden Talentes an den großen epochemachenden theatralischen Siegen ihres Bruders hatte, wie sie vor allen Dingen für die Darstellung der Frauencharaktere im Drama des Sturmes und Dranges und dann Shakespeares mit den Ton und die Melodie angab, das wird noch weiterhin zu berühren sein.

Schröder wußte, was er an ihr besaß, und was er, als sie 1778 vom Theater abging, mit ihr verlor. „Hamburg," schrieb er damals,[1] „verdient solche Schauspielerin nicht, die mit allen ihren Fehlern, deren sie wirklich hat, sicher die erste Deutschlands ist."

Mußte Dorothea sich diesen Ruhmestitel unter schweren inneren Kämpfen im eigentlichsten Sinne des Wortes mit ihrem Herzblut erkaufen, ohne des Errungenen je eigentlich froh zu werden, so schien an Charlotten, ihrer fünf Jahre jüngeren Schwester, in

[1] Vgl. Schröder und Gotter. Eine Episode aus der deutschen Theatergeschichte (1887). S. 91.

ihrem kurzen Künstlerleben der alte Stammbuchwunsch „der Freuden viel, der Leiden wenig", sich erfüllen zu sollen.

Charlotte Ackermann war keine blendende Schönheit; auch in ihrem Gesicht hatten, ebenso wie in dem ihrer älteren Schwester, die Blattern-Verwüstungen angerichtet,[1] aber ihre schönen, feurigen, beredten Augen, ihr liebenswürdiges Lächeln, die temperamentvollen, und dabei nie unschönen Bewegungen der mittelgroßen ein wenig zur Fülle neigenden Gestalt, gaben im Verein ihrer Erscheinung etwas ungemein Anziehendes und machten auch in stummen Rollen sie zum Mittelpunkt der Aufmerksamkeit.

Vor allem aber lag in ihrer nicht umfangreichen Stimme jener herzergreifende Klang, der „Thränen ins Auge lockt und Lust in die Seele". „Nur einen Ton durfte man von ihr hören," rühmt ein Zuschauer jener Tage[2] von ihr, „und man war gewonnen, gefesselt für den ganzen Abend." Das Hauptgeheimnis aber des Zaubers, den sie auf Alt und Jung, auf Freund und Feind ausübte, und das sie inmitten einer auserlesenen Künstlerschar, neben so genialen Darstellern wie Schröder und Dorothea, als etwas ganz Besonderes, mit keinem andern Vergleichbares erscheinen ließ, das war die überwältigende, elementare Naturkraft, mit der sie ihre Rollen verkörperte. Ihre Darstellungen waren nicht das Ergebnis einer alle Farbennuancen sorgfältig berechnenden künstlerischen Gedankenarbeit, sondern augenblickliche Eingebungen einer künstlerischen Inspiration, der sie gehorchen mußte und der nur *sie* so unbedingt gehorchen *durfte*. Sie war im Augenblick, was sie spielte, bis an die Grenze völligen Selbstvergessens,[3] und

---

[1] Nach Meyer (I. 281) standen ihr selbst die Blatternarben gut; sie „gaben ihr auf der Bühne ein frischeres, lebhafteres Ansehen" (?). Albrecht Wittenberg, der sie als 12—13jähriges Mädchen *vor* der Krankheit noch spielen sah, hielt sie dagegen wegen der dadurch verursachten geringen Beweglichkeit der Gesichtsmuskeln gerade auf der Bühne dadurch sehr beeinträchtigt. (Allgem. Wochenbl. II. S. 219.)

[2] Dr. J. A. Heise. Vgl. F. L. Schmidts Denkwürdigkeiten, herausg. von H. Uhde. I. S. 219 f.

[3] „Sie biß wirklich in die Kette und raufte sich wirklich das Haar aus, wenn der Dichter es vorgeschrieben hatte," erzählte Schröder an F. L. Schmidt. (Denkwürdigkeiten I. S. 226.)

in diesem Zustand der Exaltation strömten ihr naturalistische Töne, Nuancen und Farben zu, wie man sie bis dahin nie auf der Bühne gesehen und gehört hatte.

Sie war ein naturalistisches Genie, wie unter all ihren großen Zeitgenossen vielleicht nur noch Borchers.

Auch sie hatte gleich ihren älteren Geschwistern bereits im zartesten Kindesalter[1] die Bühne betreten und, wie bereits erwähnt wurde,[2] nach und nach dieselben Kinderrollen übernommen, aus denen diese herausgewachsen waren. Seit 1769 waren dazu jugendliche Hosenrollen u. dergl. gekommen. Doch war sie bis zu Ackermanns Tode als Schauspielerin verhältnismäßig wenig hervorgetreten, wogegen sie im Ballett, dem sie sich mit gleicher Leidenschaft widmete wie Schröder, bereits um diese Zeit durch ihr jugendliches Feuer und ihre Grazie Aufsehen und Bewunderung erregte.

Erst 1771 fiel ihr die Aufgabe zu, das durch Susanna Mecours Abgang verwaiste Fach der ersten Soubretten und jugendlichen munteren Liebhaberinnen zu übernehmen; eine Aufgabe, die, wenn sie ihr auch künstlerisch gewachsen war, doch fast übernatürliche Anforderungen an die physischen und psychischen Kräfte des heranwachsenden Mädchens stellte, zumal ihr auch Singspielrollen zugemutet wurden und sie für das Ballett eher noch stärker als bisher in Anspruch genommen wurde. Seit dem Beginn des Jahres 1771 bis zu ihrem im Mai 1775 erfolgten Tode hatte sie 116 neue Rollen zu spielen. Davon in den letzten 5/4 Jahren ihres Lebens allein 39! In dieser Hinsicht trifft Schröder entschieden ein Vorwurf. Er, der sich selbst nicht schonte und mit seinen Kräften va banque spielte, um in diesen schweren Zeiten das Unternehmen über Wasser zu halten, glaubte sich auch berechtigt, das Talent und die Arbeitskraft seiner Schwestern bis zum äußersten auszunutzen. Er überlegte sich nicht, daß diesen forcierten Anstrengungen über kurz oder lang ein bedenklicher

[1] 1761 am 16. Oktober in Karlsruhe als Luischen in Molières Eingebildetem Kranken.

[2] I. S. 286.

Rückschlag folgen müsse. Freilich war die feurige Energie, mit der Charlotte alle ihr gestellten Aufgaben ergriff und durchführte, nur zu geeignet, ihn über die Gefährlichkeit seines Experiments zu täuschen. Es war auch wohl nicht so sehr zarte persönliche Rücksicht auf die Schwester, als auf die Stimme der öffentlichen Meinung, die ihn veranlaßte, in dem unruhigen Jahre 1772, in dem Charlotte konfirmiert ward, ihre Thätigkeit vorübergehend etwas einzuschränken; sonst hätte er das vierzehnjährige Mädchen in eben diesem Jahre nicht in Lessings Emilia Galotti die Titelrolle spielen lassen. Wenn sie schon in Merciers Olinth und Sophronia als Sophronia am 5. Dezember 1771 eine nicht gewöhnliche Begabung für tragische Rollen offenbart hatte, so lieferte sie in den folgenden Jahren, besonders durch ihre Emilia am 15. Mai 1772, und vor allem durch ihre Gräfin Rutland in der Gunst der Fürsten überwältigende Proben, daß sie zur tragischen Liebhaberin berufen sei. Und so fielen ihr denn auch in den Jahren 1773 und 1774 außer den Naiven, den Soubretten, den jugendlichen Liebhaberinnen in der Komödie und einer nicht unbeträchtlichen Anzahl chargierter Rollen[1] tragische Aufgaben ersten Ranges, wie die Titelrolle in Brandes Olivie, Marie im Clavigo, Adelheid im Götz zu, die sie stets von einer neuen Seite zeigten. Besonders in ihrer Adelheid offenbarte sie überraschend eine Gewalt des Dämonischen, die es doppelt beklagenswert erscheinen läßt, daß sie zu früh starb, um Shakespearesche Gestalten noch verkörpern zu können.

Neben Schröders beiden Schwestern hatten die übrigen weiblichen Mitglieder der Gesellschaft keinen ganz leichten Stand. Jene beanspruchten, und verdienten auch, durch die Größe und die Mannigfaltigkeit ihrer Talente eine dominierende Sonderstellung, die einen ernstlichen Wettkampf mit ihnen von vornherein ausschloß.

---

[1] So z. B. die Kirschin in Stephanies Tadler nach der Mode. In desselben Verfassers Es ist nicht alles Gold, was glänzt, überraschte sie in der Rolle einer Buhlerin durch eine fast unheimlich wirkende Naturwahrheit.

Namentlich Dorothea wachte eifersüchtig darüber, daß keine ehrgeizige Rivalin ihr den theuer erkauften Platz einer Primadonna streitig machte. Charlotte war zwar in dieser Beziehung viel liebenswürdiger; aber gerade sie war ohne ihr Zuthun eine Individualität, neben der keine Andere aufkommen konnte.

Trotzdem vereinigte die Gesellschaft in diesen Jahren noch eine Anzahl nicht gewöhnlich veranlagter Darstellerinnen, die ohne, wenigstens so lange die Ackermannschen Töchter thätig waren, in den Vordergrund zu treten, durch ihre Leistungen nicht wenig zu dem wachsenden Ruhme des Hamburgischen Theaters beitrugen.

Hier ist vor allem Johanna Richards wieder zu gedenken, die, nachdem die Enttäuschung in ihren Liebeshoffnungen sie im Sommer 1771 fortgetrieben hatte, im August 1773 als Frau des Ballettmeisters Sacco zurückkehrte und bis Ende Oktober[1] 1774 mit wachsendem Erfolge als jugendliche Liebhaberin und Salondame thätig war. Während sie bei ihrem ersten Engagement noch allzusehr die Schule der kleinen Provinzialtruppen verraten hatte, gelang es ihr diesmal besser, die Gunst des Publikums zu erwerben. Man merkte, daß sie die damals bei ihrer kurzen Anwesenheit empfangenen Eindrücke sich zu Nutzen gemacht und daß die Lehren der Mad. Ackermann bei ihr auf fruchtbaren Boden gefallen waren. Sie war eben kein Original, aber eine um so begabtere Nachahmerin, und so wußte sie denn auch jetzt aus dem überreich sprudelnden Quell der genialen Eingebungen Charlotte Ackermanns sich einen Nebenbach abzuleiten, aus dessen Sammelbecken sie später in der Ferne noch lange zehrte. Ein pikantes, hübsches Gesicht, hinreißende Stimme, tadelloser Wuchs begünstigten sie dabei nicht wenig. Aber zu einer eigentlichen Entfaltung ihres Talentes kam sie und konnte sie in Hamburg nie kommen, auch wenn man sie häufiger in größeren Rollen beschäftigt hätte. Hingegen trug sie in an und für sich unbedeutenden Nebenrollen, deren Darstellung

[1] So (nach Schröders Angaben) Meyer I. 274 u. II² 89. Dagegen schreibt Wittenberg bereits im 21. Stück des A. D. Wochenblattes z. E. d. Lektür vom 25. August 1774, Sacco und Frau seien am 19. dieses Monats nach Warschau gegangen.

sie sich ebenso willig wie Schröders Schwestern unterzog, nicht wenig zu jener musterhaften, stimmungsvollen Abtönung der Farben im Zusammenspiel bei, die um diese Zeit die Hamburgische Bühne vor allem auszeichnete.

Größeren Spielraum gewährte das Repertoir und die Eigentümlichkeit ihres Talentes ihrer Kollegin, der schönen, damals fünfundzwanzigjährigen[1] Sophie Reinecke, die seit 1770 bereits mit ihrem, noch zu erwähnenden, Manne der Ackermannschen Truppe sich zugesellt hatte und bis 1777 zu deren Zierden gehörte. Sie war ein Theaterkind, die Tochter eines süddeutschen Wanderprinzipals Venzig. Einige Provinzmanieren und dialektische Unarten wußte sie bald abzustreifen und entwickelte sich unter Schröders Augen zu einer ganz vortrefflichen Darstellerin tragischer Mütterrollen, auch im Lustspiel leistete sie im Fache der Salondamen, koketten Witwen und dergl. vorzügliches; nicht minder glückten ihr gelegentlich Hosenrollen. Durch ihr Temperament und ihr Aeußeres, weniger durch ihr Organ schien sie für die höchsten Aufgaben in der Tragödie berufen,[2] wie sie denn auch wohl als Nachfolgerin der Hensel und der Brandes für das Fach der Heroinen ursprünglich ausersehen war. Aber wenn sie auch in Rollen wie Marwood und Milwood großen Beifall erregte, so ward sie doch durch die auch auf dieses Gebiet hinübergreifende Vielseitigkeit Dorothea Ackermanns allmählich in jenes ältere Fach gedrängt, gegen das ihre jugendlich funkelnden Augen und ihre blühende Schönheit trotz den angeschminkten Runzeln nur zu oft

[1] Nach der, wohl authentischen, Unterschrift unter ihrem Porträt im Theaterkalender von 1790 war sie am 2. Dezember 1745 geboren. Danach ist die Angabe des A. D. Biographie XXVIII. S. 21, sie sei „etwa 1750" geboren, zu berichtigen.

[2] Schütze (S. 405) nennt sie „eine würdige Nachfolgerin der Hensel in heftigen, furiösen Rollen. In diesem Fache war sie wahrhaft groß". Er rühmt ihre „ungemeine Kunst verschönernder Nachahmung der Natur. Sprache, Gebehrdung, Diktion und stummes Spiel, Konversationston, Mäßigung im Ausdruck der heftigen Leidenschaft hatte sie in ihrer Gewalt."

zu protestiren schienen.[1] Aber ihrer Claudia in der Emilia Galotti, der Gräfin in Brandes Olivie, Amalia in Klingers Zwillingen, Elisabeth im Götz, Cecilie in Goethes Stella, Königin im Hamlet, Gräfin Nottingham in der Gunst der Fürsten ward noch lange gedacht. Ganz ist sie nie wieder ersetzt worden. Allerdings war es Schröder, noch ehe Sophie Reinecke seine Bühne verließ, gelungen, gerade für Mütterrollen eine Darstellerin zu gewinnen, die durch ihre Jahre wie ihre eigentümliche Begabung ungleich mehr als diese berufen erschien, das Fach auszufüllen; dafür aber auch weniger vielseitig, weniger elastisch, für manche Aufgaben sich als ungeeignet erwies, die Sophie Reinecke spielend bewältigt hatte.

Das war die damals sechsundvierzigjährige Johanna Christiane Starke, geb. Gerhard, die auf Gotters Empfehlung am 5. Februar 1777 zuerst Schröders Bühne betrat und von da an bis zu Schröders Rücktritt von der Direktion eine der verständnisvollsten, fleißigsten, treuesten, uneigennützigsten, und auf ihrem Gebiet, auch erfolgreichsten Gehülfinnen Schröders gewesen ist. Er hat ihr auch kurz nach ihrem Tode ein biographisches Denkmal gesetzt,[2] das in einer ebenso warmen wie gerechten Würdigung ihrer menschlichen und künstlerischen Eigenschaften gipfelt.

Während dieser ersten Direktion Schröders konnte allerdings ihre unvergleichliche Begabung für die Darstellung jener gemütvollen, leicht humoristisch angehauchten Alten, mit denen namentlich Iffland nachmals die deutsche Bühne bereicherte, nicht zur Geltung kommen. Grade in den letzten siebziger Jahren, wo im Tragischen das Drama der Stürmer und Dränger noch und Shakespeare schon das Repertoir beherrschte, wollte es der alternden, noch ganz in den tragischen Manieren der Schönemannschen Schule befangenen

---

[1] Eine Anzahl der von ihr im ersten Jahre ihres Aufenthalts bei Ackermann gespielten Rollen ist verzeichnet in dem (Ersten) Schreiben über die Hamburgische Bühne 1771. Vgl. oben S. 92 Anm.

[2] In Schmidts Almanach fürs Theater 1810, S. 81—109. „Nekrolog. Joh. Christiane Starke, geb. Gerhard." Wieder abgedruckt (mit einigen Änderungen) bei Meyer II² S. 215—31.

Künstlerin nicht glücken, in tragischen Rollen den auf das übrige Ensemble abgestimmten Ton zu treffen. Hier störten ihre gezierte, leise Sprache und ihre monotonen Bewegungen. Das obligate weiße Schnupftuch der Schönemannschen Schule, das man in Hamburg als überflüssig und jede natürliche Bewegung störend längst nicht mehr auf die Bühne brachte, war ihr noch ein unentbehrliches Requisit. Und so war sie außer stande, die jugendliche, in ungezwungener Natürlichkeit ihre Glieder regende Sophie Reinecke in heroischen und tragischen Rollen zu ersetzen. Dagegen entzückte sie schon damals in der Darstellung bürgerlicher Charaktere, durch die Tiefe ihrer Auffassung und die ihr dann zu Gebote stehende Schlichtheit des Ausdrucks. Auch ihre rein komischen Alten hatten sich großen Beifalls zu erfreuen.

Wenn es dieser Künstlerin noch in reifem Alter, trotzdem sie eine ganz andere Schule durchgemacht hatte, infolge ihrer Schmiegsamkeit und infolge der für ihre besondere Begabung günstigen Entwickelung des Dramas gelang, sich noch in das Ensemble der Hamburgischen Bühne harmonisch einzureihen, so schlug dieses Experiment bei zwei anderen, in ähnlicher Lage befindlichen Darstellerinnen vollkommen fehl. Weder Susanna Mecour, noch Caroline Kummerfeldt, letztere als Caroline Schulze[1] in den ersten Hamburger Jahren eine Zierde der Ackermannschen Bühne, welche, die eine im Herbste 1776, die andere im Frühling 1777, zu der Stätte ihrer einstigen Triumphe zurückkehrten, glückte es hier, wieder Boden zu fassen. Beider Spiel fiel so völlig aus dem Rahmen der übrigen Gesamtdarstellung, daß sie nach einer Reihe vergeblicher Versuche, sich in die neue Spielweise zu finden, es vorzogen, den Platz zu räumen.

Schröder selbst hat einmal die Bemerkung gemacht, daß ein Publikum einem Schauspieler, der sich unter seinen Augen bilde und durch gute neue Rollen selbst zum höchsten Beifall steige, eine Manier leicht verzeihe, weil man sich unmerklich an sie gewöhne. Komme dann derselbe Künstler nach einigen Jahren

[1] Vgl. I. S. 272 ff.



der Entfernung zurück, so erscheine eben diese Manier als etwas Fremdes, Neues, und das Publikum urteile, er sei schlechter geworden, während in Wahrheit der Künstler der Alte geblieben sei, und nur das Publikum sich der Manier entwöhnt habe.

Diese Beobachtung trifft sicher zum Teil auf das Schicksal Susanna Mecours und Caroline Kummerfeldts zu. Zum Teil aber lag ebenso unzweifelhaft der Grund ihres Fiaskos daran, daß sie allerdings die Alten geblieben, aber darum auch veraltet waren. Nicht die Schwäche, die man früher übersehen hatte, sah man jetzt mit Unbehagen; sondern was man früher gern gesehen hatte, gefiel nicht mehr. Wieder hatten, wie schon einmal in den fünfziger Jahren, die, durch die eigentümliche Entwickelung des Dramas, der Schauspielkunst gestellten neuen großen Aufgaben, in deren Bewältigung die Hamburger Bühne vor allen anderen, dank Schröder, einen ungeheuren Vorsprung gewonnen hatte, eine Veränderung der Spielweise zur Folge gehabt. Gerade sie gab den Vorstellungen dieser Truppe einen eigenen Reiz, stellte aber bereits als fertige Künstler neu hinzutretende Mitglieder vor die schwierige Aufgabe, gewissermaßen von vorn wieder anzufangen; und dem waren nur die Wenigsten gewachsen.

Zu den erwähnten weiblichen Kräften, die vorzüglich in den ersten Jahren die Hauptstütze Schröders waren, gesellte sich im Laufe der Jahre mannigfach jugendlicher Nachwuchs, der zum Teil von vornherein nur für Rollen zweiten und dritten Ranges ausersehen war, zum Teil aber auch in die durch Abgang und und Todesfall gerissenen Lücken allmählich einrückte. Hier aber erwies sich Schrödern der Zufall nicht so günstig wie bisher. Ein schauspielerisches Phänomen wie Charlotte Ackermann, die dazu ein so ausgesprochener persönlicher Liebling des Publikums war, war überhaupt nicht zu ersetzen. Jeder ihrer Darstellungen hatte sie den Stempel ihrer herzbezwingenden Individualität einzuprägen gewußt, und vor allem in ihren Hauptrollen verschmolz sich die wehmütige Erinnerung an kleine persönliche Züge der so jählings Dahingerafften mit dem Bilde der darzustellenden Persönlichkeit, daß auch die glänzendste schauspielerische Begabung an der

Aufgabe, den vielbeweinten Schatten zu bannen, hätte scheitern müssen.

Der Hauptteil dieser vielbeneideten und doch wenig neidenswerten Erbschaft fiel Schröders Frau zu. Sie nahm sie, schweren Herzens, aus Liebe zu ihrem Manne, in dem Gefühl, eine Pflicht damit zu erfüllen, auf sich, und es gelang ihr auch in gewissen Rollen, in denen die zarte Mädchenhaftigkeit und unschuldige Reinheit ihrer äußeren Erscheinung und ihres ganzen Wesens im Charakter lag, zu ergreifen und zu rühren.[1] Sie hatte sich nach ihrer Schwägerin gebildet, das kam ihr jetzt zu nutzen. Aber zu einem ehrgeizigen Streben, es jener gleich zu thun, dazu fehlte ihr, ebenso wie zu deren Lebzeiten, Neigung und Selbstvertrauen. Das Publikum sah sie im ganzen gern, denn sie verdarb auch in den Rollen, die ihrer Individualität ferner lagen, nie etwas. Aber jenes geheimnisvolle Gefühl süßen Wohlbehagens, das wie ein elektrischer Schlag die Herzen der Hörer durchzuckte, so oft Charlotte die Szene betrat und zu sprechen anhub, hat sie nie zu erregen vermocht.[2]

Immerhin war sie unter den obwaltenden Verhältnissen dasjenige weibliche Mitglied der Gesellschaft, das, von Sophie Reinecke abgesehen, die aber gar nicht deswegen in Anspruch genommen worden zu sein scheint, durch jugendliche Frische und äußere Erscheinung am besten geeignet erschien, den Verlust ihrer Vorgängerin weniger fühlbar zu machen. Betty Reimers, ein Pflegekind

[1] Boshaft schreibt Wittenberg 1776: „Mad. Schröder spielt Agnesen, einfältige Mädgen; und hierzu ist sie von Natur mit reichen Gaben ausgerüstet. Sie ist wohlgebildet und hat eine schöne Figur; manchem möchte dabei der Spruch des Fuchses in der Fabel einfallen: O schöner Kopf! ach hättest du Gehirne!" (Briefe über die Ackermannsche und Hamonsche Schauspielergesellschaft S. 65.)

[2] Man vergleiche das bei allem Wohlwollen doch sehr gedämpfte Lob, das Schütze (S. 463) ihrer Emilia spendet: „Nach einer vorherigen bescheidenen Entschuldigungsrede wagte sie es, diese Triumphrolle der unvergeßlichen Charlotte Ackermann nachzuspielen. Wir waren Zeuge ihres sanften empfindungsvollen Spiels. In jeder Szene sah man es dieser wackeren Künstlerin (die auch als Weib ihrem Geschlecht Ehre macht) an, wie vorbereitet sie erschien, wie fein gefühlt sie ihre Gefühle als Emilia wiedergab."

und zugleich eine Schülerin Mad. Ackermanns, der ebenfalls ein Teil von Charlottens Erbschaft zufiel, wollte es trotz unleugbarer Begabung und feurigem Temperament nicht recht glücken, woran zum Teil ihre kleine Statur und ihre kindlich unfertige Gestalt die Schuld tragen mochten. Als vollständig verfehlt erwies sich der Versuch, der achtunddreißigjährigen[1] Susanna Mecour eine Anzahl Soubrettenrollen, die Charlotte einst von ihr übernommen hatte, wieder zu übertragen;[2] während eine bisher nur in Nebenrollen verwandte Schauspielerin, Mad. Vetter, durch anmuthiges Aeußere begünstigt, sich derselben Aufgabe nicht ohne Geschick und Erfolg zu entledigen verstand.

Auch unter den männlichen Darstellern überwog die thatenfreudige, aufstrebende Jugend.

Von Denen, die mit Ackermann Anno 1764 nach Hamburg gekommen waren, war außer Schröder nur noch Einer im Verbande der Truppe, der schon damals eine Rolle gespielt hatte: David Borchers, und auch der war, am Ausgang der Zwanziger stehend, noch ein junger Mann. Es ist bereits früher[3] seiner eigenthümlichen, geradezu phänomenalen Begabung gedacht worden, die ihm schon als Anfänger eine bevorzugte Sonderstellung verschafft und ihn, nachdem Ekhof sich von Ackermanns getrennt hatte, zu dessen berufenstem Nachfolger gestempelt hatte. Aus dem damals Gesagten ist ersichtlich, welch' unschätzbare Kraft dieser, eine schier unerschöpfliche Vielseitigkeit mit einer frappierenden Ursprünglichkeit verbindende, mit jugendlicher Frische reifste künstlerische Einsicht und Beherrschung der äußeren Technik vereinende Künstler für Schröder in den

[1] Diese Altersangabe ist allerdings nicht über jeden Zweifel erhaben. Nach neuerdings von Frau E. Mentzel in Frankfurter Kirchenbüchern angestellten Nachforschungen scheint sie bereits 1731 geboren zu sein, hätte also zur Zeit ihres Verhältnisses mit Schröder bereits an der Schwelle der Vierzig gestanden. Die obige Angabe stützt sich, wie meine früheren auf ihren Nekrolog, nach dem sie 1784 im 46. Jahre ihres Alters gestorben sein soll.

[2] Sie mußte sogar eine der tragischen Glanzrollen Charlottens, die Gräfin Rutland in der Gunst der Fürsten, spielen!

[3] I. S. 287 f.

Wirren und Sorgen seiner ersten Direktionsjahre sein mußte. In ernsten und heiteren Charakterrollen, in heroischen und rührenden Vätern glänzte er als ein Stern erster Ordnung, ein würdiger Schüler, aber nicht Nachahmer, Ekhofs.

Neben ihm wetteiferte, von glühendem Ehrgeiz beseelt, Johann Friedrich Reinecke, der 1770 mit seiner jungen Frau als ein unbedeutender Provinzschauspieler zu Ackermann gekommen war und sich schnell in diesem Kreise zu einem mehr durch die Schärfe seiner Charakteristik und die ungezwungene Natürlichkeit seines Spiels als durch Feuer und Leidenschaft sich auszeichnenden Darsteller entwickelte. Aber erst nachdem es ihm gelungen war, seinen Rivalen Borchers durch ein nicht sehr anständiges Intriguenspiel im Januar 1774 zu einem Kontraktbruch zu veranlassen, hatte er für seinen Thatendrang ganz freien Spielraum, den er mit ebenso viel Eifer wie Geschick zu benutzen wußte.

An Vielseitigkeit konnte er sich mit Borchers nicht messen, aber er hatte Eines vor ihm voraus: eine glänzende äußene Erscheinung. Diese machte selbst in Liebhaberrollen sein Glück, für die es ihm im übrigen an jugendlichem Feuer und Eleganz der Bewegungen fehlte. Dagegen stand ihm in rührenden und pathetischen Väter- und Heldenrollen eine kraftvolle Männlichkeit, eine schlichte Größe in Ton und Gebärde zur Verfügung, die ihm allemal die Herzen im Sturm gewann.[1] Vielleicht hat es nie einen Schauspieler gegeben, der zur Verkörperung des Götz von Berlichingen in allem und jedem so berufen war, wie Reinecke. Vergegenwärtigt man sich, wie dieser Typus biederer Treuherzigkeit im folgenden Dezennium auf der Bühne Schule machte, so begreift man, wie Reinecke einer der gefeiertsten Darsteller seiner Zeit werden mußte. Für tragische Charakterrollen mit einem Stich ins Boshafte und Intrigante war ihm dagegen seine äußere Erscheinung ein entschiedenes Hindernis, so sehr sein persön-

[1] Eine glänzende Charakteristik der schauspielerischen Individualität Reineckes hat Meyer im Leben Schröders (I. 243 f.) gegeben, wobei man nur bedauern kann, daß ihm für die Charakteristik seines Helden nicht eine ähnliche glückliche Prägnanz zu Gebote gestanden hat.

licher Charakter, in dem Verstandeskälte und ein Hang zur Intrigue entschieden hervortraten, ihn gerade dazu zu befähigen schienen.

Weniger glücklich hatte es nach den ersten Eindrücken die Direktion mit einem jungen aus Graz gebürtigen und für das Fach der jugendlichen Helden und Liebhaber ausersehenen Schauspieler getroffen, der noch zu Ackermanns Lebzeiten im Frühling 1771 angeworben war und bei seinem ersten Auftreten vom Publikum entschieden zurückgewiesen wurde. Auch die Schauspieler, Reinecke, Möller[1] und Borchers an der Spitze, stellten dem neuen Kollegen ein ungünstiges Prognostikon. Nur Schröder glaubte hinter dem gespreizten Pathos, dem zwischen nervöser Fahrigkeit und peinlicher Steifheit unsicher hin- und hertastenden Spiel des Ankömmlings, dessen unverfälschter österreichischer Dialekt ihm nicht minder unerträglich klang als allen Übrigen, die Funken jenes lodernden Feuers aufblitzen zu sehen, welches das erste Erfordernis eines tragischen Helden und Liebhabers ist. Und da der junge Mann im übrigen ein vortreffliches Äußere dafür mitbrachte, — einen nicht über mittelgroßen, aber wohlproportionierten Körper, ausdrucksvolle schöne männliche Züge, klug und feurig zugleich blickende Augen und ein angenehmes und kräftiges Organ — so hielt er die Sache keineswegs für aussichtslos, allen Zweiflern zum Trotz aus diesem Gegenstand des Spotts und Mitleids einen Künstler herauszuarbeiten, dessen sich keine Bühne zu schämen brauchte. „Er wird Euch allen noch Sand in die Augen streuen," rief er den Ungläubigen zuversichtlich zu. Und er behielt glänzend Recht.

Johann Franz Hieronymus Brockmann, geboren zu Graz am 30. September 1745, also ein Jahr jünger als Schröder, hatte, als er 1770 in Begleitung Johann Richards von Kurz' Truppe zu Ackermann stieß, eine Jugend hinter sich, die in manchem an

[1] Heinrich Ferdinand Möller, der vom Frühling 1770 bis zum Herbst 1772 Mitglied der Ackermannschen Truppe war. Er war Brockmanns nächster Rivale und ihm fielen auch, da Ersterer in der Tragödie ganz versagte, bis zu seinem Abgang fast alle jugendlichen Helden und Liebhaber in der Tragödie zu. Doch brachte er es, wohl zumeist wegen seiner wenig heldenmäßigen Erscheinung, nur zu bescheidenen Erfolgen.

Schröders Sturm- und Leidensjahre erinnert. Der Sohn eines armen, aus Paderborn stammenden Zinngießermeisters, hatte er bei den Jesuiten bis zu seinem 12. Jahre eine gute systematische Schulbildung erhalten. Dann hatte ihn mit 13 Jahren die Wanderlust und die Scheu vor einem bürgerlichen Gewerbe in die Welt, in die Stürme des siebenjährigen Krieges hinausgetrieben. Abenteuer folgte auf Abenteuer. Nachdem er vor der Tyrannei eines, zu unwürdigem Frohndienst ihn mißbrauchenden, kaiserlichen Offiziers und dem gelinderen, aber nicht minder unwillkommenen Zwange, durch den eifrige Mönche ihn zu einem ihresgleichen machen wollten, entronnen, war er nach ziellosen Streifzügen an der Küste der Adria schließlich mit fünfzehn Jahren unter eine Bande Seiltänzer, die auch gelegentlich dramatische Intermezzi aufführte, geraten, bei der er fast ein Jahr aushielt. Wenn er auch dieses Lebens bald überdrüssig geworden und, nach kurzer Beschäftigung als Klosterschreiber, im März 1762 nach Hause zurückgekehrt war, so hatte doch die fragwürdige schauspielerische Thätigkeit in ihm einmal die dämonische Lust zum Theater geweckt und damit seinem bisher ziellosen Thatendrang eine bestimmte Richtung gegeben. Im April 1762 begann er als Mitglied der in Ungarn und Siebenbürgen ihr Unwesen treibenden Bodenbergischen Truppe die schauspielerische Laufbahn, die ihn, nach manchen Kreuz- und Querzügen, und nachdem er sich 1765 mit einer Tochter seines Prinzipals verheiratet hatte, 1766 nach Wien führte. Da aber hier nur die hübsche Frau Theres Beschäftigung und Beifall fand, während er sich mit dem Feldjäger in Minna von Barnhelm und Rollen von ähnlicher Bedeutung begnügen mußte, verließ das Ehepaar 1767 Wien, gesellte sich der Truppe Joseph von Kurz zu, die sie unmittelbar nach Schröders Abgang von dort erreicht haben müssen. Ihr gehörte Brockmann bis zum Frühling 1771 an, während seine Frau, mit der er übrigens in glücklichster Ehe lebte, schon 1769 wieder nach Wien zurückgekehrt war.

Als Sechsundzwanzigjähriger trat Brockmann also in den Kreis der Ackermannschen Bühne ein: Ein junger Mann mit frischen offenen Sinnen, jeder Anregung zugänglich und von einem

heiligen Eifer für seine Kunst beseelt. Mit richtigem Blick hatte er sofort erkannt, wieviel ihm noch fehlte, um in dieser Umgebung das Fach auszufüllen, das man ihm zugedacht hatte, und er pries den Zufall glücklich, der ihn in seinem jugendlichen Direktor einen so wolgesinnten Berater und einen, in der Auffassung seines Berufs, so gleichgesinnten Kameraden hatte finden lassen. Schröder wieder begrüßte in dem jungen Oesterreicher, der seiner Einsicht ein so unbegrenztes Vertrauen entgegenbrachte und der, mit guten Sprachkenntnissen ausgerüstet, auch auf die in diesen Jahren ihn beschäftigenden litterarischen Interessen und Pläne mit wohlthuender Wärme einging, einen Genossen, dem er sich mehr erschloß als irgend einem anderen Mitgliede seiner Bühne. Brockmann war denn auch der Einzige, der zu den Abenden, wo sich die Gesellschaft der Theaterfreunde bei Schröder versammelte, hinzugezogen wurde.

Unter diesen belebenden Eindrücken und Einflüssen entwickelte sich Brockmanns Talent zur Freude seines Lehrers und zum Staunen des Publikums. Seine unzweideutigen Mißerfolge in tragischen Rollen hatten es der Direktion zur Pflicht gemacht, ihn fürs erste dafür nicht mehr zu verwenden; und so fielen ihm zunächst Liebhaberrollen aller Art, Intriganten, Chargen, Chevaliers und dergl. zu, in denen er mit ungeheurer Energie der seiner Spielweise anhaftenden Untugenden zu entäußern sich bestrebte. Er brauchte hier eigentlich weiter nichts zu thun, als zu vergessen, was er gelernt, und zur eigensten Natur zurückzukehren. Denn der schöne junge Mann, der übrigens auf diesen Vorzug nicht wenig stolz war, mit dem geschmeidigen Körper, dem lebhaften Mienenspiel und dem wohlklingenden Organ, schien dazu geschaffen, Herzen zu erobern und Frauen zu bethören. Allein wenn es ihm auch gelang, in der Komödie mehr und mehr sich in die Gunst des Publikums hineinzuspielen,[1] so währte es doch verhältnismäßig sehr lange, bis er das Vorurteil gegen seine Begabung in der Tragödie besiegte. Verschiedene Versuche, die

[1] Daneben trat er auch im Singspiel auf!

ihn auf sein unruhiges Drängen Schröder machen ließ, schlugen gänzlich fehl. Erst sein Prinz in der Emilia Galotti am 15. Mai 1772 wirkte wie er sollte, aber erst sein Essex in der Gunst der Fürsten am 28. Juli 1773 überwältigte auch die Zweifler und erregte einen Sturm der Begeisterung. Von da an fielen ihm alle tragischen Helden- und Liebhaberrollen von selbst zu, und in jeder bewies er aufs neue die Kraft des eigenen Talentes und die Kunst seines Lehrers. Freilich in Einem hatte sich Schröder getäuscht: Die große Leidenschaft, die aus jedem Wort, aus jeder Gebärde in heißer Lohe aufschlägt und in die Herzen der Hörer und Zuschauer dreinschlägt wie ein feuriges Schwert, die war auch Brockmann versagt. „Er spielte den Heftigen," bemerkt gelegentlich fein ein Kunstrichter,[1] „er erinnerte an ihn; er war es nicht!" Aber wohl besaß er in verschwenderischer Fülle alles, was menschliche Phantasie an bestrickenden hinreißenden Geistes- und Körpereigenschaften für das Idealbild eines „Helden" je ersonnen hat. Seine Hauptstärke beruhte jedoch in den Rollen, in denen ein blendender überlegener Geist, in allen Stimmungs- und Farbennuancen von tiefster Schwermut bis zu lächelndem Humor, von feiner Ironie zu herbem Spott, von dämonischer Überredungskunst zu schmeichelnder Anmut schillernd, die äußere Heldengestalt zu beseelen hatte.

„Das Liebkosen, welches die Herzen bestach;" rühmt der eben erwähnte Kunstrichter[2] von ihm, „der Blick, der alles ausdrückte, was er wollte; das Gesicht, dem ohne Verzerrung gelang, zur Hälfte Spott, zur Hälfte Ergebenheit zu malen; der Stolz, der in seiner Herablassung Stolz blieb; die Wolke der Schwermut, die der Freude Platz machte: sind nie glücklicher ausgedrückt als durch ihn."

Neben dem glänzend aufgehenden Gestirn des Schülers schien zunächst die reifere und reichere Kunst des **Meisters** in den Schatten zu treten.

Die hagere, überschlanke — „er hält das völlige preußische Maß", versichert Albrecht Wittenberg —, meist ein wenig nach

[1] Meyer, Schröder I. 260.
[2] A. a. O. S. 261.

vorn geneigte Gestalt, das blasse längliche Gesicht mit deu auffallend kleinen, wenig ausdrucksvollen Augen,[1] den dünnen Lippen, schienen ihn als Schauspieler auf das Gebiet zu beschränken, auf dem er seit seinen Jugendjahren sich fast ausschließlich getummelt hatte: auf die komischen Bedientenrollen.

Der trockene Humor, die listige Verschmitztheit, die sich selbst parodierende Grandezza, die uferlose Geschwätzigkeit, die quecksilberne Beweglichkeit der Bediententypen der älteren französischen Komödie und bei Goldoni schienen in ihm eine überwältigend naturwahre Verkörperung gefunden zu haben. Die blöden Augen konnten dann so unwiderstehlich lustig und schelmisch blitzen, das ausdruckslose Gesicht ein so überraschend drolliges Mienenspiel entwickeln, daß auch berufsmäßige Krittler und persönliche Gegner vor diesem Sprungquell unerschöpflicher Komik lachend die Segel strichen und sich für besiegt erklärten.[2]

Angesichts dieser großen Erfolge mag es, zumal wenn man die ungeheure, auf seinen Schultern ruhende Arbeitslast erwägt, zweifelhaft erscheinen, ob er aus eigenem Antrieb an eine Erweiterung seines Rollenfaches gedacht haben würde. Aber durch die Verhältnisse wurde er unwiderstehlich dazu gedrängt.

Zum Teil war es der Wunsch, im Interesse seiner Mutter den Gagenetat möglichst einzuschränken, der ihn veranlaßte, bei einstehenden Vakanzen zunächst versuchsweise Rollen eines verwandten Faches zu übernehmen.

Zum Teil nötigte ihn auch die allmähliche Umwandlung des Repertoirs, durch das absterbende Interesse für die alte Charakterkomödie geboten, sich einen neuen Wirkungskreis zu suchen, oder

[1] Sie waren ein Erbteil der Mutter.

[2] Eine Analyse der einzelnen hierher gehörigen Rollen würde, auch wenn für diese Periode das überlieferte Material reichhaltiger wäre, wenig fruchten. Die ungeheuren Rollenmassen, die Meyer im Laufe seiner Darstellung bespricht, geben, nach meiner Erfahrung, doch kein lebendiges Bild, da selbst dem mit den damaligen Repertoirstücken ziemlich Vertrauten die Einzelheiten der betr. Rolle nie so gegenwärtig sind, um sich danach die schauspielerische Leistung vorstellen zu können. Vergl. auch das oben I. S. 56, Anm. 2, Gesagte.

richtiger, er wurde, indem er die scheinbar seinem früheren Rollenfach entsprechenden Bedienten der Comédie larmoyante und der ihr verwandten Gattungen des Dramas übernahm, ganz von selbst zu einer Umgestaltung seiner schauspielerischen Thätigkeit geführt.

Welch ein himmelweiter Unterschied zwischen den Trivellinos und Truffaldinos der Goldonischen Komödien und dem Just in Lessings Minna, den er 1769 übernahm! Der ganze ihm geläufige Apparat für die Darstellung der Bediententypen versagte hier. Aber die schöpferische Gestaltungskraft des Künstlers fand an diesem ungehobelten Gesellen ein Stück unverfälschter Natur, das in allen feinsten Fasern und Fäserchen aufzufassen und darzustellen einen anfeuernden Reiz gewährte, wie noch nie vorher eine Aufgabe. Unvermerkt war er aber dadurch ins Charakterfach übergetreten. Einen Schritt weiter auf dieser Bahn bezeichnete die ungleich mehr erschütternd als komisch wirkende Rolle des Kauzer in Stephanies Werbern, die er wenige Wochen[1] nach Ackermanns Tode übernahm. Nach einer anderen Richtung bezeichnete eine Erweiterung die Rolle des Agapito in Goldonis Verstelltem Kranken, die er schon am 22. Januar 1770 übernommen und in der der bisherige komische Bediente zum erstenmal als Protagonist in einer komischen Charakterrolle ersten Ranges auf der Szene erschien. Die Rolle des, von verzehrender Neugier geplagten, Tauben führte er mit einer drolligen Naturwahrheit und Frische durch, die ihm selber später als der höchste Gipfel seiner Kunst erschien und die Ackermann in der Kulisse einen Fluch um den anderen als Ausdruck des höchsten Entzückens entlockte.

Alle diese Rollen, wenn sie auch zuweilen aus dem Komischen ins Rührende und Pathetische hinüberspielten, bewegten sich noch durchweg in der Sphäre des Drastischen und Derben. Es fehlte

[1] Nach Meyer (I. 225) spielte er die Rolle bereits am 12. Nov. 1771, also am Abend vor Ackermanns Tod. Dem widerspricht aber ein Bericht über die Aufführung vom 12. Nov. 1871 im (2.) Schreiben „Über die Hamburgische Bühne" (1771), wo ausdrücklich Wolfram als Darsteller des Kauzer genannt wird. In Hamburg wurden die Werber dann erst wieder am 11. Juni 1772 gegeben.

aber nicht an überweisen und überfeinen Beurteilern, die im Gönnerton ihm den Rat erteilten, er möge in seinem eigenen Interesse sich mit seinen niedrigen Bedientenrollen begnügen. Er sei der geborene Possenreißer, und wenn er den Versuch mache, sein Komikergesicht, das man gewohnt sei mit Lachen zu begrüßen, in ernsthafte Falten zu legen, so wirke das nur störend und peinlich.

Allerdings gab die allgemeine Meinung diesen Stimmen nicht Recht; aber sie ließen sich doch oft und laut genug hören, um den Künstler immer wieder zu strengster Selbstkritik zu veranlassen und ihm die größte Behutsamkeit in der weiteren Ausdehnung seines Rollenfaches zur Pflicht zu machen.

Aber die Ereignisse drängten ihn übermächtig vorwärts, und er ließ sich um so williger wie ein rüstiger Schwimmer von der Welle hinaustragen ins weite Meer, je freudiger er bei jedem Stoß vorwärts seiner mit der gesteigerten Aufgabe gesteigerten Kraft sich bewußt ward. Nirgendwo die nervöse Vielgeschäftigkeit des modernen Virtuosen, der heute den Narren im Lear und morgen den Romeo und übermorgen den Jago spielt und durch diese raffinierten Kontraste seine und der Zuschauer Nerven reizt und überreizt. Schröder ließ die Aufgaben an sich herankommen, faßte sie fest ins Auge, und wenn er in ernster Selbstkritik zu der Überzeugung gekommen war, ihr gewachsen zu sein, dann führte er sie durch mit einer spielenden Leichtigkeit, einer Natürlichkeit, die den Gedanken an einen ersten Versuch eigentlich nie aufkommen ließ.

In der Sphäre der typischen Bedienten hatte er sich allmählich aus den niederen Regionen der lustigen Mantelträger zu den vornehmeren Vertrauten mit elegantem, weltmännischem Auftreten hinübergespielt.

Wenige Tage vor Ackermanns Tod (7. Nov. 1771) erschien er zuerst in einer rührenden Bedientenrolle ohne jede komische Färbung, als Drink in Beaumarchais Eugenie. Die schlichte Treuherzigkeit seines Ausdrucks, sowie die sparsame, aber eben dadurch unendlich wirksame Gestikulation überraschten alle. Wenige

Monate später galt es Emilia Galotti zu besetzen. Schröder wählte für sich die seinem bisherigen Hauptrollenfach am nächsten liegende Rolle des Angelo; erst auf Drängen der Freunde und Kollegen übernahm er den Marinelli, eine der schwierigsten Vertrautenrollen, die je geschrieben worden.

Wenige Wochen später dagegen war es ein Zweifel an seiner Verwandlungsfähigkeit, der ihm einen neuen Anlaß zur Ausdehnung seiner künstlerischen Machtsphäre gab. Es war in den Tagen jenes früher[1] erwähnten Zwistes mit seiner Mutter, als er vorübergehend den Entschluß gefaßt hatte, sich von ihr zu trennen.

Die Schauspieler erörterten unter sich die möglichen Folgen seines Ausscheidens und kamen zu dem Schluß, daß bei der immer mehr sich verringernden Bedeutung des französischen Lustspiels, in dessen Bedientenrollen Schröder allerdings unübertrefflich sei, man seinen Abgang nicht allzu sehr vermissen werde. Freilich „wäre er im Ernsthaften ebenso ausgezeichnet, so möchte ihm der Teufel nachspielen!" Der Gegenstand dieser Kritik war ungesehen Zeuge des Gesprächs und beschloß sofort, die Kunstrichter ad absurdum zu führen. Eben waren die Rollen zu Bocks Paridom Wrantpott, einer lokalisierenden Bearbeitung von Goldonis Le Bourru bienfaisant, ausgeteilt. Die Titelrolle des cholerischen, unter rauher Außenseite ein weiches Gemüt verbergenden Polterers war Reinecke zugedacht, während Schröder, wie gewöhnlich, den Bedienten spielen sollte. Plötzlich begehrte Schröder den Alten für sich. Allgemeines Erstaunen. Frau Ackermann schwieg, aber die Kollegen prophezeiten Mißerfolg. Wie in aller Welt sollte Schröder mit seiner hellen Tenorstimme die obligaten Brumm- und Baßtöne für den mürrischen Graukopf treffen und vor allen Dingen durch das ganze Stück festhalten. Der Abend der Aufführung kam, und auf der Bühne stand der alte Murrkopf, in so überwältigender und zugleich so liebenswürdiger Natürlichkeit, daß er allein den Erfolg entschied. Gerade ein kleiner Zusatz von drolliger Laune,

[1] Oben S. 56.

die wie lichte Sonnenstrahlen die Gestalt des wunderlichen Sonderlings umspielte, gab der Schöpfung einen eigentümlichen Reiz, den Reinecke ihr schwerlich zu verleihen gewußt hätte. Und das Organ gehorchte willig, auch in der tieferen Tonlage; nur Schröder selbst spürte die Anstrengung, die es ihm kostete. Es war eine von den Gestalten, wie sie Ackermann seiner Zeit mit unvergleichlicher Liebenswürdigkeit zu verkörpern verstanden hatte, und mit freudigster Überraschung sahen die Zuschauer in dem Sohne und Schüler die verloren geglaubte Kunst in frischen Farben wieder aufleuchten.

Hatte er mit diesen und ähnlichen Hauptrollen aus der Sphäre der gemischten Empfindungen sich als ein ebenbürtiger, in manchen Zügen sogar überlegener Nebenbuhler Reineckes erwiesen, so legte er, noch ehe das Jahr zu Ende ging, den Beweis ab, daß er auch in ganz ernsthaften, vornehme Würde verlangenden Rollen reine und voll klingende Töne anzuschlagen wisse.

An diesem Ziele sah er sich, fast wider Willen, angelangt am Ende seines ersten Direktionsjahres.[1]

So wenig den Fernerstehenden noch um diese Zeit klar sein mochte, was diese Etappen in seiner künstlerischen Entwickelung bedeuteten, zumal er nach wie vor das gesamte, früher von ihm innegehabte, Rollenfach beibehielt, so wichtig waren die gesammelten Erfahrungen für ihn selber. Er hatte in diesem, an trüben Enttäuschungen und Sorgen so reichen Jahre wenigstens das Eine errungen: den festen Glauben, daß es nur seines ernsten Willens bedürfe, um die bedeutendsten und schwierigsten Probleme seiner Kunst zu lösen, und daß dem Schauspieldirektor Schröder

---

[1] Als entscheidende Rolle nennt Meyer (I. 267) den Obersten Rivers in Hugh Kellys Ungegründeter Bedenklichkeit, die Schröder am 27. Januar 1774 zuerst spielte: „Von dieser Zeit an fühlte sich der komische Schauspieler in sicherem Besitze, ernsthafte, rührende und gemischte Rollen übernehmen zu dürfen, ohne die Zuschauer irre zu machen.“ Aber bereits am 30. Oktober 1772 hatte er im Tuchfabrikanten von London die ganz ernsthafte Rolle des Dr. William mit so günstigem Erfolge gespielt, „als ein beglaubigter Tragiker hätte erwarten können“. (Meyer I. 237.)

für die großen Aufgaben, die er mit der jungen dramatischen Litteratur seiner Künstlerschar stellte, kein berufenerer Helfer gefunden werden konnte, als der Schauspieler Schröder.

Eines der vielseitigsten und meistbeschäftigten Mitglieder der Bühne war er jedenfalls. Denn seine künstlerische Thätigkeit beschränkte sich keineswegs auf das Schauspiel allein. Vielmehr fielen in den ersten Jahren auch alle komischen Alten[1] im Singspiel ihm zu, und erst durch den Eintritt des für diese Rollen besonders geeigneten Schauspielers und Sängers Klos, im Sommer 1773, gewann er die Möglichkeit, sich aus diesem Fach allmählich ganz zurückzuziehen. Er bedurfte dieser Entlastung um so mehr, da Borchers' Ausscheiden 1774 ihn eine Reihe bisher von diesem gespielter komischer Charakterrollen zu übernehmen zwang.

Neben dieser immer weitere Kreise ziehenden schauspielerischen Thätigkeit[2] ging aber eine einstweilen unverminderte, angestrengte Beschäftigung im Ballet nebenher, und wenn er auch, der eigenen Neigung und den Verhältnissen nachgebend, hieraus sich allmählich zurückzuziehen begann, so ist er doch bis zum Frühling

---

[1] Selbst zwei weibliche Rollen finden sich in seinem Repertoir aus dieser Zeit; die Gouvernante in einer gleichnamigen Gesangsposse Wiener Ursprungs, einem rohen Machwerk, das sich wohl nur durch Zufall in das Ackermannsche Repertoir verloren. Die Hauptfigur ist ein schnapsendes Weibsstück, das sich in Rosoli zum Ergötzen ihrer Zöglinge berauscht! und die „Mutter Anne", „ein altes Weib von 95 Jahren" in Sedaines Singspiel Röschen und Colas. „Der unvergleichliche Sedaine," urteilt Meyer (I. 216) darüber, „hat in dem zarten und glücklichen Gemälde ländlicher Einfalt die ganze Entwickelung des leichtgeschürzten Knoten von einer alten, kindisch gewordenen, aber gutmütigen und richtig fühlenden Bäuerin abhängen lassen. Man soll über sie lachen, aber man soll ihr wohlwollen. Schröder verband die Schwächen und den Eigensinn des Alters mit der höchsten, fast an Verklärung streifenden Reinlichkeit. Er war eine Heilige aus Rembrandts Schule. Ich habe das Stück in seiner Heimat und in der Fremde, diese Bauerfrau nur in Schrödern gesehen und trage kein Bedenken, die Kleinigkeit neben das Vollendetste zu stellen, was er geleistet."

[2] Daß er auch für die kleinste Nebenrolle, wenn es das Interesse des Ganzen erheischte, sich nicht zu gut hielt, beweist, daß er z. B. jahrelang in der Gunst der Fürsten den Lieutenant des Tower gab.

1778, wo er überhaupt das Ballet aufgab, immer noch als erster Solotänzer aufgetreten. Für Anordnung und Erfindung der Ballets ist er ebenfalls in diesem ganzen Zeitraum allein aufgekommen, mit Ausnahme der Zeit vom Frühling 1773 bis Oktober 1774, wo er in dem Ballettmeister Sacco, einem heißblütigen Italiener aus Galaottis Schule, eine, wie es scheint, von ihm nicht ganz nach Verdienst gewürdigte Unterstützung und Entlastung gefunden hatte. Schon damals hatte er den Entschluß gefaßt, überhaupt im Ballet nicht mehr aufzutretreten, und sich nur bereit erklärt, „im höchsten Notfall" in Saccoschen Balleten zu tanzen. Aber da merkwürdigerweise dieser „höchste Notfall" bei jedem neuen Ballet sich herausstellte, und Schröder, wo es sich um das Interesse seiner Mutter handelte, vor keinem Opfer zurückschreckte, blieb alles beim Alten.

Den Koryphäen, die teils gleichzeitig, teils einander ablösend sich in die großen Aufgaben des Repertoirs teilten, reihte sich eine ebenfalls im Laufe der Jahre wechselnde Schar jugendlicher, vorwiegend in zweiten Rollen beschäftigter Kräfte an, die nur selten in den Vordergrund traten, aber, jeder an seiner Stelle, zum Gelingen des Ganzen beizutragen wußten. So leistete Lambrecht (1773—1780) in zweiten Liebhaberrollen sehr Tüchtiges, war in Joh. Ernst Dauer (1769—75) aus Hildburghausen, einem Bruder der Mad. Vetter und zugleich einem der Wenigen, denen Schröder freundschaftlich nahetrat,[1] ein frisches Talent für Naturburschen vorhanden, während Friedrich Schütz aus Straßburg (1773—1778) in Chevaliers, Gecken und Chargen, auch neben Schröder, Glück machte.

Zum Stabe der Direktion gehörte außerdem auch der talentvolle Theatermaler Zimmermann, der mit Nicolini aus Braunschweig nach Hamburg kam, nach dessen Bankerott bei Schröder blieb und, mit Geschmack und Erfindungsgabe ausgerüstet, durch stimmungsvolle Dekorationen den Darstellungen eine wirksame

[1] Er und Brockmann waren einige Jahre Schröders Hausgenossen; sie bewohnten die unteren Zimmer seines 1771 bezogenen Häuschens im Opernhof, während Schröder sich den oberen Stock vorbehalten hatte.

Folie zu geben wußte. Gedacht sei hier auch des wackeren Theatermeisters Achterkirchen, der, schon seit 1763 zur Truppe gehörig, sich bei Schröder durch seinen biederen Charakter nicht minder wie durch seine Anstelligkeit sehr bald eine Ausnahme- und Vertrauensstellung zu erobern wußte, deren er sich auch bis zu seiner 1799 erfolgten Pensionierung im höchsten Grade würdig erwies.

Seit Ast im Dezember 1766 Ackermanns verlassen hatte, war der Posten eines Theaterdichters bei der Truppe eingegangen.

Es ist bezeichnend für den Geist, in dem Schröder an seine Aufgabe herantrat, daß er, ungeachtet der durch die prekäre Lage gebotenen Sparsamkeit, es eine seiner ersten Sorgen sein ließ, diesen so lang verwaisten Posten wieder zu besetzen.

Mit richtigem Blick hatte er erkannt, daß gerade in diesem Zeitpunkt die Bühne einen solchen litterarischen Beisitzer mindestens ebenso notwendig brauche, als Anno Vierundfünfzig, da Ackermann Ast zum erstenmale angeworben hatte.

Es galt eine Reform des Repertoirs an Haupt und Gliedern; vor allem aber galt es, schnell und reichlich Ersatz zu schaffen für die große Masse verbrauchter Bestände, die zum Teil noch aus Gottscheds Tagen herrührten und die das Publikum endlich satt bekommen hatte. Und Leute, die es verstanden, mit scharfem Blick aus der Masse die fruchtbarsten und wirksamsten Stoffe herauszulesen, mit Geschick in gewandtem Dialog zu übertragen und gleichzeitig mit leichter Hand allzu Fremdartiges für die Bedürfnisse und den Geschmack eines deutschen Publikums gefällig zu modeln, waren daher für einen Theaterdirektor, der seinen Ehrgeiz darin suchte, sein Theater nach seinen Ideen, für andere zum Muster zu gestalten, ein Schatz.

Einen solchen glaubte Schröder in Johann Christian Bock aus Dresden gefunden zu haben, einem jungen Schriftsteller, der erst unlängst als Lyriker,[1] sowie mit einem prosaischen Versuch in Sternes Manier debütiert[2] und durch letzteren Bodes Interesse erregt

[1] Erstlinge meiner Muse 1770.

[2] Die Tagereise. 1770.

hatte, das dieser Schröder mitzuteilen wußte. Besonders empfahlen ihn aber einige dramatische Arbeiten,[1] die nicht nur ein lebhaftes Interesse, sondern auch entschiedene Begabung fürs Theater verrieten. Eine seiner Bearbeitungen, die komische Oper Clarisse oder das unbekannte Dienstmädchen, nach Marmontels Erzählung La Bergère des Alpes, hatte noch zu Ackermanns Lebzeiten[2] mit der Musik des Korrepetitors Rölllig mit Glück die Feuerprobe auf der Bühne bestanden, und zwar hatte zu diesem Erfolg nicht wenig die realistische Lebendigkeit des komischen Dialogs beigetragen. Wohl unter dem Eindruck dieses Erfolges engagirte Schröder Bock als Theaterdichter zu Ostern 1772.[3] In gewisser Beziehung konnte auch diese Wahl als eine glückliche bezeichnet werden. Denn Bock vereinte mit den Eigenschaften eines gutmütigen, heiteren und anspruchslosen Gesellschafters in der That eine geistige Beweglichkeit und Vielseitigkeit, welche die auf ihn gesetzten Hoffnungen noch übertraf. Seine Stärke beruhte weniger in dem Reichtum eigener Erfindungen, als in der geschickten Anpassung an die Ideen Anderer, besonders der Fähigkeit, einen

---

[1] Für das deutsche Theater. II. 1770/71.

[2] Erste Aufführung 8. Oktober 1771. Wiederholungen 10., 11., 14., 23. Oktober, 1. und 2. November. Nach 1773 war das Stück auf dem Repertoir.

[3] Schon deshalb ist die zuerst in der Chronologie des deutschen Theaters (S. 324) aufgebrachte, auch von Uhde (Flugschriften Nr. 6) angenommene Behauptung, Bock sei der Verfasser der mehrfach erwähnten, unter dem Pseudonym Anton Freyenburg erschienenen beiden Schreiben „Über die Hamburgische Bühne", Hamburg, Berlin und Leipzig 1771, höchst unwahrscheinlich; denn in dieser Schrift werden die Vorgänge bei der Hamburger Bühne vom 1. Oktober bis 6. Dezember 1771 besprochen. Allein selbst wenn man annehmen wollte, daß B. sich um diese Zeit vorübergehend in Hamburg aufgehalten und da seine Kenntnisse geschöpft habe, so schließt die Beurteilung, die Bodes Schule der Liebhaber und Bocks eigene Oper erfahren, entschieden die Möglichkeit von Bocks Autorschaft aus.

Dagegen rührt die anonym erschienene Flugschrift: „Etwas Dramaturgisches. Einige fliegende Rhapsodien zur Nachlese aus den Archiven der Erfahrung. Erstes Paket. 1774", unzweifelhaft von Bock und nicht, wie der Theaterkalender 1775 angab, von Bode und Claudius her.

gegebenen, bereits dramatisch gestalteten Stoff aus fremder Sprache und Umgebung auf deutsche Verhältnisse zu übertragen. Und so hätte er in der That mit und unter Schröder auch mehr als bloße Arbeit für den Tag schaffen können, wenn nicht eine unregelmäßige Lebensweise ihn körperlich und geistig ruiniert und vor der Zeit ruhmlos dahingerafft hätte. Schon in den letzten Jahren seiner Thätigkeit in Hamburg ging es stark mit ihm bergab, und als er 1778 sich von Schröder trennte und Reinecke nach Leipzig begleitete, war er nur ein Schatten von dem, was er einst gewesen. Bald darauf, 1785, starb er. Aber für die Glanzjahre der ersten Schröderschen Direktion ist sein Name als eines begabten und verständnisvollen Helfers am Werke mit dem seines großen Freundes und Wohlthäters verknüpft. Aber auf dichterische Arbeiten allein beschränkte sich seine Thätigkeit nicht. Vielmehr ward er auch zeitweilig mit der Leitung einer dramaturgischen Wochenschrift betraut, die Schröder — Lessings Beispiel mochte ihm dabei vorschweben! — als eine Art offiziöses Organ der Direktion ins Leben rief und die 1774/75 unter dem Titel „Theatralisches Wochenblatt“[1] in Bodes Verlag erschien.

---

[1] Uhde, Flugschriften Nr. 21. Im ganzen 24 Stücke. Das erste erschien am 30. August 1774, das 23. und 24. am 28. April 1775. „Die Menge derer,“ hieß es in der „Vorerinnerung“, die die Hamburgische Bühne zum Gegenstand ihres Geschwätzes und ihrer nicht selten krummen und schiefen Urtheile machen, die Unbilligkeit, mit welcher man jetzt einer Truppe begegnet, die sonst in Deutschland stets einen gewissen Rang behauptete und gewiß Trotz allen Fröschen, Firlefanzen und Knaben behaupten wird, haben eine Gesellschaft von Liebhabern der Bühne bewogen, dies Wochenblatt herauszugeben.“ Da keine Namen genannt waren, hatte der Theaterkalender von 1775 die Vermutung aufgestellt: „Die HH. Bubbers, Bode und Claudius sollen daran Anteil haben.“ Darauf ward aber im 20. Stück des „Th. W.“ erwidert: „Claudius und Bubbers kommen ganz unschuldig dazu, und Bodes Anteil ist nur sehr gering.“

Meyer (I. 272) spricht nur gelegentlich von „Bodens und Bocks Th. W.“ Den wahren Sachverhalt giebt wohl am treffendsten Böttiger in „J. J. Bodes Litterarischem Leben“ (S. LXXXVIII): „Der Schauspieldichter Bock gab ein theatralisches Wochenblatt heraus, zu welchem Bode die Ideen hergab.“

So begreiflich es ist, daß Schröder, angesichts der mannigfachen Entstellungen und Angriffe, denen seine Bühne, seine Schauspieler, die Maßnahmen und Pläne der Direktion ausgesetzt waren, den Wunsch hegte, sich zu wehren und das unparteiische Publikum über seine wahren Absichten aufzuklären, so wenig glücklich war doch der Gedanke, damit einen Angestellten der Bühne zu beauftragen, der selbst durch seine Bearbeitungen und Dichtungen einen so wesentlichen Anteil am Repertoir hatte und daher auch bei dem besten Willen nicht im stande war, unparteiisch zu urteilen. Thatsächlich ging es denn auch ohne bedenkliche orationes pro domo[1] nicht ab, und die gewonnene Einsicht, daß durch derartige Mißgriffe mehr geschadet als genützt werde, war wohl auch die Ursache, daß Schröder schon nach Jahresfrist das Organ wieder eingehen ließ. Immerhin gehört das „Theatralische Wochenblatt" zu den wertvollsten Aktenstücken der Theatergeschichte jener Epoche, denn seine allerdings nicht zahlreichen prinzipiellen Erörterungen geben authentische Erläuterungen zu dem Programm, dessen Verwirklichung sich Schröder und seine Freunde zum Ziel gesetzt hatten.

Wenn z. B. im 7. Stück in dem „Fragment eines Briefes" die Frage, „ob die Neigung zu den Balletten ein Kennzeichen eines guten oder verderbten Geschmacks sey?" aufgeworfen und im allgemeinen zu Ungunsten des Ballets beantwortet wird, so knüpfen sich daran Erörterungen über die üble Lage eines „Directeurs", „der es mit einem Parterre zu thun hat, das sichs zutraut, Lessings oder Göthens Arbeiten bey einer ersten Vorstellung zu kritisieren und oft bey kalten Fratzen in ein lautes Händeklatschen ausbricht: Laß ihn bey den besten Absichten thun, was er will, laß ihn weder Mühe noch Kosten scheuen — — will er sich nicht schnell an den Bettelstab spielen, so sind ihm die Hände immer gebunden. So wenig ich aber ein Freund von Balletten seyn kann, so wenig kann ichs doch einem Directeur

[1] Z. B. gleich im ersten Stück: „Einen großen Werth erhält diese Gesellschaft durch ihren Theaterdichter Hn. Bock, der sich durch die Erstlinge seiner Muse rühmlichst bekannt gemacht hat."

übelnehmen, daß er Ballette giebt, wenn er die tägliche Erfahrung vor Augen hat, daß ihm ein neues Ballet mehr in die Kasse liefert, als das beste neue Originalstück. Wenn er vielleicht nur durch Ballett und Possenspiele in den Stand gesetzt wird, uns zwischendurch gute Stücke zu geben? Warum sollt' ich das eben seinem Mangel an Geschmack zuschreiben, wenn er nach einem Trauerspiele, welches das Herz gefühlvoller Zuschauer in tiefe Beklemmung gesetzt und ihren Augen heiße Zähren des Mitleids ausgepreßt hat, ein Ballet oder ein Nachspiel giebt, welche den vorigen ganz widrige und mir in der Lage meiner Seele ganz unangenehme Empfindungen erwecken. Ich wette darauf, würde das Parterre und die Logen gegen Anfang des Ballets oder des Nachspiels leer, einmal, zweymal, dreymal: — er würde den Wink bald verstehen und den Aufwand auf Ballette ersparen (soviel Rechenkunst muß man ihm zutrauen), die gemeiniglich höher laufen, als die Kosten zu sechs neuen Originalstücken. Das Publikum hat es also gänzlich in der Gewalt — daß keine Ballette oder schlechte Stücke zum Vorschein kommen oder bald wieder vom Theater müssen. Es habe nur einen befühlbaren Puls."

Während also hier die Direktion selbst auf eine faule Stelle des Repertoirs die Aufmerksamkeit lenkt, sich bereit erklärt, bessernde Hand anzulegen und zu diesem Behuf an den Beistand des Publikums appelliert, wird im 13. Stücke die Operette mit guten Gründen verteidigt, als ein Bestandteil des Repertoirs, der, „wenn sie dann und wann mit anderen Stücken abwechselt, wie ein Gericht auf einer Tafel, das mehr zur Erholung als zur Sättigung aufgetragen ist, zwar wohlschmeckend, allein nur in der Absicht dem Gaumen angenehm, damit es auf eine angenehme Art dem Appetit Zeit lasse, sich auf die folgenden nahrungsvollen Speisen wieder zu sammeln." Wobei mit Recht auf das „Dann und Wann" das entscheidende Gewicht gelegt wird.

Ungleich bedeutungsvolleren, weil eine positive Aufgabe ins Auge fassenden Erörterungen begegnen wir im 3., 6. und 9. Stücke.

Durch die weitausgreifenden und tiefeinbohrenden Untersuchungen über Wesen und Zweck der Tragödie, in der Hamburgischen

Dramaturgie, waren für die Entwickelung des nationalen Dramas im engeren Sinne gewisse Richtpunkte gegeben, die Theoretikern wie Praktikern, trotz Meinungsverschiedenheiten im einzelnen, im großen und ganzen als unbedingt maßgebend gelten konnten. Die Hamburgische Dramaturgie hatte die deutsche Tragödie von den letzten Fäden, die sie an die ausgelebten und erstarrten Formen der französischen Tragödie knüpften, endgültig befreit; die Gesetze für den Aufbau einer aus dem Charakter des tragischen Helden herauswachsenden Handlung waren anschaulich an den Beispielen alter und neuer Dramatiker entwickelt, und, ohne individuelle Begabung und Temperament als bildenden Faktor auszuschließen, war durch die mehr andeutenden als ausbeutenden Hinweisungen auf Shakespeare für die Dramatiker der Zeit eine große, freie Rennbahn eröffnet, die zum fröhlichen Wettkampf einlud und Streitern und Zuschauern die Seele mit freudigen Hoffnungen erfüllte.

Die Komödie hingegen war im Vergleich damit recht stiefmütterlich bedacht worden. Der Dichter der Minna von Barnhelm, der über die drei Einheiten und die Katharse so erschöpfend und anregend sich ausgelassen, hatte die doch mindestens ebenso sehr im Argen liegende deutsche Komödie und die von ihr zu lösenden Aufgaben kaum flüchtig gestreift. Und doch konnte darüber kein Zweifel bestehen: sollte dem deutschen Theater wirklich geholfen werden, so galt es auch an dieser Stelle des Repertoirs den Hebel anzusetzen, galt es gerade für die Erneuerung dieses Teiles des Repertoirs neue Quellen zu bohren. Denn noch nie, seit das Theater ein tägliches Genuß- und Unterhaltungsmittel geworden, hat es mit der einseitigen Pflege des ernsten Dramas seine Aufgabe erschöpft.

Mit einem kleinen Tragödienrepertoir zu wirtschaften ist leicht. Denn das Publikum verlangt nur das Beste und lehnt in der Regel Mittelgut rasch und entschieden ab. Beim Lustspiel aber muß die Menge es bringen; nicht nur das Beste wird wieder und wieder verlangt, sondern Abwechselung. Diese Beschaffung von Mittelgut, zur Deckung des täglichen Bedarfs, das angenehm unterhält, ist gerade für den Bühnenleiter, der seine Aufgabe so

ernst wie möglich faßt, der nicht der Menge dienen will und doch von ihr leben muß, eine der schwersten Sorgen. Nirgendwo aber liegen in dieser Beziehung die Verhältnisse so ungünstig wie in Deutschland.

Nie hat die deutsche Lustspielproduktion auf der Höhe ihrer Aufgabe gestanden, weder heute noch vor hundert Jahren; nie hat sie mit guten Durchschnittsleistungen den Bedarf der Bühne zu decken vermocht, immer ist diese auf Anleihen von auswärts angewiesen gewesen, die zu Zeiten einen geradezu bedenklichen Umfang angenommen haben.

Bis in die Mitte der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts war dieser Bedarf fast ausschließlich aus Frankreich gedeckt worden, und in den Bahnen der französischen Charakterkomödie hatte sich auch das heimische Lustspiel bewegt. Aber das hatte sich überlebt. In Frankreich selbst hatte man das Experiment mit der Comédie larmoyante versucht, auch diesen Schritt vom Wege hatten wir nachgemacht. Das Gefühl der Öde und Unzulänglichkeit blieb. Vorübergehend brachte der Italiener Goldoni, der durch eine ziemlich mittelmäßige Übersetzung dem deutschen Publikum und den Darstellern vermittelt wurde, frisches Leben und neues Blut. Und gerade die Ackermannsche Truppe bemächtigte sich um die Wende der sechziger und siebziger Jahre[1] dieses neuen Reizmittels, das aber eben sich als ein Reizmittel erwies. In frischem, lebendigem, dem durch die Schule des Stegreifspiels gegangenen Darsteller geläufigen, Tempo gegeben, getragen durch so aus dem vollen schöpfende Komiker wie Ackermann, Schröder und Borchers, wirkten diese Augenblicksbilder italienischen Lebens auf das Publikum wie Champagner. Aber die Situationen und die Menschen dieser Welt blieben doch dem deutschen und nun gar einem norddeutschen Publikum innerlich zu fremd, um auf die Dauer in öfteren Wiederholungen es zu fesseln und ihm Ersatz zu bieten für die heiteren

[1] Das erste Goldonische Stück Pamela ward bereits 1756 ins Repertoir aufgenommen. Im Bremer Repertoir von 1765 (vgl. I. S. 298) werden außerdem noch aufgeführt: Cavalier und Dame und Die Bekehrung des alten Komödianten.



Spiegelbilder aus seiner eigenen Atmosphäre, die es je länger desto schmerzlicher und mit vollem Recht auf seiner Bühne vermißte. Auch einem Bühnenleiter, der weniger als Schröder darauf ausging, dem Publikum „den Puls zu befühlen", mußte sich diese Beobachtung aufdrängen. Wo und wie aber war hier Rat zu schaffen? „Die Wolfenbüttelische Bibliothek, nach der," wie es einmal in den Adreßcomtoirnachrichten heißt, „unsere arme Bühne so oft hinseufzet," war und blieb verschlossen. Der Schauspieler Brandes, der nicht ohne Geschick und dabei anspruchslos den durch Minna von Barnhelm geschaffenen Lustspieltypus zu variieren sich bestrebte, war nur ein Mann; originelle Arbeiten der jungen Schule, vor allem von Lenz, auf die das Theatralische Wochenblatt und die Adreßcomtoirnachrichten die Aufmerksamkeit des Publikums zu lenken suchten,[1] waren zu abweichend von der landläufigen Schablone, um auf das Publikum ohne Vorbereitung zu wirken. Es galt also wieder eine Anleihe beim Ausland, und für diese Stimmung zu machen, war eine der Hauptaufgaben des Theatralischen Wochenblattes.

---

[1] Am 18. Juli 1774 brachten die Adreßcomtoirnachrichten die 5. und 6. Szene des 1. Aktes von Der Hofmeister, oder Vortheile der Privaterziehung. Eine Komödie bes Herrn Dr. Göthe [!], Verfasser des Götz von Berlichingen. Am 18. Oktober 1774 druckt das Theatralische Wochenblatt die 2. u. 3. Szene des 5. Aktes von Lenz' Neuem Menoza mit der charakteristischen Einführung: „Uber die Herren, die alles besser wissen, alles reformieren, alles nach ihrem Sinne haben wollen. Leben wir denn in der Türkei und ist etwann ein jeder Kunstrichter ein Kadi oder gar Großvezier, der jedem, der seine Befehle übertritt, ein paar hundert Prügel auf die Fußsohlen geben lassen kann! Diktiren, ja diktiren werden sie; aber die Ohnmächtigen! Es giebt noch freye Menschen, die nach Gesetzen wandeln, die sie aus ihrem innern warmen Gefühl nehmen; das Reich der Phantasie als ihre eigene Souveränität behandeln und des kalten Richters lachen, wie ein europäischer Monarch über das Fefta eines Mufti. Hier sind ein paar Szenen eines solchen unbändigen Geistes, womit er seinen neuen Menoza schließt. Warum sie das Stück schließen? Mit den ewigen Warums! Er schließt mit einem Leckerbissen für die Kunstrichter, die vielleicht im ganzen Stücke keinen anderen für ihren Gaumen finden möchten, weil das Tischgerät nicht nach ihrem Sinne."

Schon in den Tagen der Gottschedin hatten die litterarischen Reformer die ausländischen Originale durch Verdeutschung der Namen und Übertragung der Handlung auf deutschen Boden, deutsche Verhältnisse ihres fremdartigen Charakters zu entkleiden versucht. Durch die Stümperhaftigkeit der Ausführung waren aber diese Experimente mit Recht arg in Verruf geraten. Hingegen war es Bode mit einer Übertragung von Cumberlands Westindier 1772 bereits geglückt, vermöge der ihm eigenen Accommodationsfähigkeit das spezifisch englische, für ein deutsches Publikum nicht genießbare Kolorit des Originals durch entsprechende deutsche Lokaltöne zu ersetzen. Und dieser, trotz Albrecht Wittenbergs Widerspruch mit Beifall aufgenommene Versuch ermutigte ihn und seinen Freund, eine Neubelebung des Lustspielrepertoirs unter diesem Gesichtspunkt einmal planmäßig im Großen zu wagen.

Die ausführende Hand war zunächst Bock, der z. B. in der Schule für Weiber die Szene aus England nach Schlesien verlegte, den typischen Irländer Connolly in einen typischen Pommern Dammin verwandelte und sich dieser und ähnlicher Freiheiten, die er sich mit dem Original erlaubte, als eines Vorzugs gegen die bis dahin übliche wortgetreue Übertragung besonders rühmte. Daß diese und ähnliche Versuche jetzt so gut einschlugen, lag aber nicht allein an der größeren Geschicklichkeit der Bearbeiter, sondern vor allem auch an der glücklichen Wahl der Originale. Auch hier war offenbar Bode der spiritus rector für den Direktor wie für seinen Dramaturgen. Er, der als Übersetzer Sternes den spezifisch englischen Humor in seinen krausesten, aber auch genialsten Formen seinen Landsleuten erschlossen hatte, er, dessen geistige Heimat mehr und mehr das merry old England geworden war, er wies auf die bis dahin so gut wie gänzlich vernachlässigte englische Komödie als eine Fundgrube für die Auffrischung des abgestandenen Lustspielrepertoirs hin. Sein Eigenthum sind, wenn auch nicht der Form, so doch dem Gedanken nach, die beiden

[1] Theatralisches Wochenblatt 3. Stück vom 13. September.

Aufsätze des Theatralischen Wochenblatts,[1] in denen treffend mit raschen sicheren Zügen das Programm aus einem allgemeinen Überblick über die Geschichte des Lustspiels entwickelt wird. Alle Völker, meint der Verfasser im 6. Stück, hätten in der Blütezeit ihrer Litteratur den Geschmack für das eigentliche Lustspiel gehabt, „wie es zu ihren Zeiten Aristophanes, Menander, Plautus u. a. m. lieferten.“ Und so habe auch noch Molière geglaubt, „seine Zuschauer kämen und besuchten das Schauspielhaus eines anständigen fröhlichen Zeitvertreibes, einer aufmunternden Erholung wegen. Darum machte er sich's zur Pflicht, sie aufzuheitern, darum suchte er ihre kitzlichen Fleckchen auf, sie zu einem gesunden Gelächter zu reizen. Er wußte, sie waren der Zerstreuung, des Vergnügens wegen da, und ihr Vergnügen war also das Ziel seines dramatischen Studiums.“ Die französische nachmolièresche Komödie sei dagegen entartet, sie wollte „den belehrenden Philosophen“ spielen. Die Deutschen hätten das lange blind nachgeahmt. „Ein Schwall dergleichen französischer Übersetzungen tyrannisirte auf der deutschen Bühne, und es war nur ein Mittel, diese Tyrannen zu vertreiben — daß man sich nämlich von Calais nach Dover übersetzen ließ und unter den Briten (die nächst den Spaniern und Italienern dem eigentlichen Lustspiele und dem wahren Geschmacke noch treu geblieben) bessere Muster aufsuchte.“ . . . . Einer der ersten mit, der „unserem Geschmack dadurch bessere Richtung zu geben versucht, daß er uns auf die kräftigeren Stücke der Engländer aufmerksam machte“, sei der Übersetzer der Eifersüchtigen Ehefrau von Colman[2] (d. i. Bode!) gewesen. Anfangs hätten zwar die Zuschauer die Nase gerümpft über die „Possen“, manche hätten die Einheiten vermißt, Dritte hätte der „freie Witz“ verletzt, item sie hätten aber Alle lachen müssen, und man sei zu der Einsicht gekommen, daß Beaumont und Fletcher, Cumberland, Colman u. a. „eben keine Dummköpfe gewesen“. „Der Humor verdrängte die ernsthaft pinselnde Moral und das Theater

[1] 6. Stück vom 14. Oktober und 9. Stück vom 25. Oktober.

[2] Die Übersetzung erschien bereits 1762. Die Ackermannsche Truppe nahm das Stück 1765 in ihr Repertoir.

ward, was es seiner Bestimmung nach sein sollte — kein philosophischer Hörsaal, sondern ein Sammelplatz erlaubter Scherze und anständiger Vergnügungen.“

„Ich zerreiße hier den Faden,“ schließt der Bericht, „den ich über acht Tage wieder anzuknüpfen gedenke, um Herrn Schröder das verdiente Lob zu ertheilen, daß er, so oft es sich thun lassen will, die besten englischen Stücke auf der Bühne erscheinen läßt.“

Die Besprechung der Aufführung von Beaumont und Fletchers Der beste Mann giebt im 9. Stück Anlaß, das Thema wieder aufzunehmen: „Ich freute mich über den Beyfall des Publikums, den es diesem Lustspiele erteilte, schloß daraus in der Stille einen Beweis für mich und meine Behauptung; und siehe, er dauert fort, dieser Beyfall, und sagt an, daß doch so etwas dran seyn müsse. 'S ist auch, denn wir finden nicht Menschen, wie sie seyn sollen, sondern (nach Prinz Tandis Ausdruck), wie sie aus dem Federkiel kommen. Wir hören sie sprechen, wie wir sie überall hören. Wir gehen gleichsam selbst mit ihnen um, und belustigen uns über uns selbst, indem wir uns über unsersgleichen belustigen.“ Dasselbe, fährt er fort, sei bei der Molièreschen Komödie der Fall gewesen. Nur sei in seinen Charakterstücken, „in denen der Dichter aus hundert Geizigen Einen, aus hundert Unentschlossen Einen &c. machte und in diesen Einen Einzigen alles Lächerliche hineinpfropfte, was er bei allen Hunderten gefunden“, schließlich ein Charakter herausgekommen, „der zu überhäuft war“. Die Nachfolger Molières hätten daher mit Recht die Milderung dieser Übertreibung als ihre Hauptaufgabe ins Auge gefaßt, es aber in der Ausführung versehen. „Sie fielen von einem Extremo ins andere; und daher der ganze Schwall von weinerlichen Lustspielen, womit sie die eigentliche Komödie zu Grabe wimmerten.“

Die Engländer seien der Natur getreuer geblieben, und „wir Deutschen, als ihre guten Stiefbrüder empfinden's. Daraus sich denn für die deutsche Schaubühne die sichere Nativität stellen läßt, daß die englischen Produkte längeres Glück darauf machen werden, als die von jenseits und diesseits



der Rhone her, ohnerachtet es dort wahrlich nicht an komischen Gegenständen fehlen kann."

Es lag nahe, gerade im Anschluß hieran darauf hinzuweisen, daß gerade die witzigsten und lustigsten englischen Komödien aus der älteren Zeit, Beaumont und Fletchers Sachen vor allen, ohne Milderungen, ohne Ausmerzung von unerträglichen Derbheiten und Roheiten, ja ohne eine teilweise Umgestaltung der Charaktere und Motive auf der deutschen Bühne unmöglich seien, und daß hieraus dem Dramaturgen das Recht und die Pflicht erwachse, um des Wesentlichen, des fruchtbaren komischen Grundgedankens, willen im einzelnen sich alle möglichen Freiheiten zu nehmen. Aber dieses Argument, das mit Glück gegen die an jede Silbe des Originals sich klammernden Kritiker vorgebracht werden konnte, ist nicht verwertet. Es erklärt sich das aus dem desultorischen Charakter dieser Ausführungen überhaupt, die auch diesmal unvermittelt abbrechen.

Daß sie aber nicht der augenblicklichen Laune eines um Stoff verlegenen Wochenblattschreibers ihren Ursprung danken, sondern daß sie einen wesentlichen Teil eines wohlüberdachten künstlerischen Programms enthielten, mit dessen Verwirklichung es dem Direktor und seinen Beratern ernst war, das bewies nicht nur die Gestaltung des Repertoirs in der nächsten Zeit, sondern auch Schröders eigene spätere litterarische Thätigkeit.

Zur Durchführung des ganzen Programms aber, das ja auf eine Verjüngung aller Teile des Repertoirs abzielte, ward auf Bodes Anregung bald darauf eine Maßregel ergriffen, die in einer bisher nie dagewesenen Großartigkeit alle dramatischen Kräfte Deutschlands zur Mitarbeit heranzog und deren wir an ihrer Stelle noch ausführlich zu gedenken haben.

Um die Geschlossenheit und Energie seines Wirkens, die bei der Gestaltung des Repertoirs von Anfang an zu Tage trat, ganz zu würdigen, müssen wir hier zunächst unsere Blicke noch einmal zu dem Zeitpunkt zurückwenden, wo Schröder unter schwierigsten äußeren Verhältnissen — ich erinnere an die fatale Partnerschaft Nicolinis — Ackermanns Erbe antrat.

Hic Rhodus — hic salta hieß es, aber er fühlte sich an Händen und Füßen gefesselt. Trotzdem trägt gleich das erste große künstlerische Ereignis des Jahres 1772 den Stempel seiner energischen thatfrohen Persönlichkeit.

Nach der Ostermesse 1772 war es, daß in Bodes Hause die Ackermanns, Reinickes, Borchers und Brockmann versammelt waren. Zum Nachtisch übergab der Wirt Emilia Galotti Schröder zum Vorlesen. In tiefer Andacht nahm die kleine Künstlergemeinde das Werk des verehrten Freundes auf, das ihnen der junge Direktor mit einer Wärme der Leidenschaft und mit einer Feinheit der Charakteristik vortrug, die Bode zu lauten Ausbrüchen der Bewunderung hinriß. Und mit dem vollen Bewußtsein, daß es sich um eine Aufgabe handle, die von jedem das Aufgebot der höchsten künstlerischen Kraft verlange, ward in den folgenden Wochen die Einstudierung begonnen. Seit „Ackermann seinem Sohne zum erstenmal die Führung der Bühne übertrug, hatte dieser jedes neue Stück der Gesellschaft vorgelesen. Emilia Galotti las er ihnen zweimal vor und ließ sie zwei Leseproben halten.“[1] Er selbst wählte für sich den Angelo, und nur dem Drängen der Kunstgenossen und Freunde nachgebend, nahm er den Marinelli. Borchers erhielt den Odoardo, der in Schröders Vorlesung und Auffassung trotz des hellen Tenorklangs seiner Stimme auf die Hörer den tiefsten Eindruck gemacht hatte. Dorothea fiel die Orsina, der neunzehnjährigen Charlotte die Emilia zu. Brockmann gab den Prinzen, Reinecke den Appiani, seine Frau die Claudia.

In dieser Besetzung und bei so sorgfältiger Vorbereitung sollte man meinen, hätte der Direktor wohl getrosten Mutes der Entscheidung entgegensehen können. Aber die Besorgnis, es könne die reine Wirkung durch die im Publikum wider Odoardos That sich regenden Bedenken getrübt, die Absicht des Dichters verkannt werden, veranlaßte ihn zu dem in unseren Augen geschmacklosen Auskunftsmittel, in einem von Odoardo gesprochenen Epilog

[1] Meyer I. S. 230.

Diesen seine That selbst breit und schwülstig rechtfertigen zu lassen. Es war ein künstlerischer Fehlgriff, aber hervorgegangen aus reinsten künstlerischen Absichten. Anders verhielt es sich mit dem Prolog,[1] den er in der Rolle des Marinelli selber sprach. Die Geschmacklosigkeit, die für uns darin liegt, vor dem Beginne eines ernsthaften Stückes eine der Hauptpersonen de omnibus rebus das Publikum haranguiren zu lassen, verletzte die damaligen Zuschauer nicht, sie waren daran gewöhnt und hörten aus den Worten gerne den freundlichen Ton einer persönlichen Begrüßung heraus. Uns aber berührt es eigentümlich, wie hier der junge Direktor die erste sich ihm bietende größere Aufgabe zum Anlaß nimmt, tapfer und bescheiden zugleich sich zu einem Programm, und zwar einem individuellen Programm zu bekennen, in dem der energische Hinweis auf Shakespeare und Garrick fast prophetisch klingt:

„Der Tag, Ihr Herrn, scheint anzubrechen,
Und noch hat, eh' der Prinz erscheint,
Der Kammerherr ein Wörtchen erst als Freund,
Ein Wörtchen im Vertraun zu sprechen.
Und so ein Wort zu seiner Zeit gehört,
Ist, sagt das Sprichwort, Goldes wert. — —
„Was macht die Kunst?" wird bald der Prinz den Maler fragen —
„Sie geht nach Brot," wird Conti sagen — —
Wohl uns, wenn Hamburg dann mit Lessings Prinzen spricht:
Das soll sie nicht! Das soll sie nicht!
In unserem Gebiete nicht!
So wachsen Künstler auf zu Meistern,
Arbeiten gern und glühn, sich zu verewigen.
Das kann und wird und muß zu mehr Emilien
Den Dichter unsers Volks begeistern.
Der in der alten Briten Geist Euch durch des Lebens Szenen führet,
Euch durch das Labyrinth der Leidenschaften reißt,
Euch lächeln läßt und mächtig rühret,
Der als ein Biedermann sich dreist,
Den stolzen Nachbarnationen,
Und ihren Julien und ihren Desdemonen
Emilien zur Rechten stellt.
Und seine Deutschen schadlos hält. —

[1] Ebenso wie der Epilog von Bock gedichtet.

Die Dichter sind der Künstler Väter,
Shakespeare kam erst, sein Garrick später. —
Wohl! Unsern Barden hätten wir;
Das gute Glück erhalt uns ihn!
Doch — Garricks, Oldfields auch für ihn und Euch erziehn,
Das, Freund', ist Euer Werk — das, Freunde, könnet Ihr!"

Der Eindruck der ersten Vorstellung am 15. Mai war denn auch so rein und bedeutend, wie es bei der sorgsamen Vorbereitung und der hingebenden Begeisterung, die alle Darsteller erfüllte, zu erwarten war. „Es ist nicht unsere Art," heißt es in den Adreßcomtoirnachrichten vom 18. Mai, „jede Vorstellung von unseren Schauspielern mit schalem Lob und noch weniger mit hämischem Tadel zu belegen,[1] und soll es auch jetzt nicht seyn. Aber von der Aufführung der Emilia Galotti können wir nicht unterlassen, öffentlich zu rühmen, daß die Schauspieler den größten Fleiß und die sorgsamste Bemühung über [!] das sittliche Vergnügen ihrer Mitbürger an den Tag gelegt, welche ihrerseits sehr zahlreich waren und durch die aufmerksame Anhörung des Stücks einen Beweis der allgemeinen Wahrheit gaben, daß in freien Staaten, wo Künste protegirt und freiwillig unterstützt werden, der gute Geschmack zu Hause sey." Das höchste Lob ward Dorothea Ackermann als Orsina und Borchers als Odoardo ertheilt. „Das Jugendliche unserer Emilia (Charlotte Ackermann) erhob diese Rolle so sehr, daß man nicht weiß, ob man der Natur oder der Kunst oder beiden es an ihr zuschreiben soll." Der Prinz (Brockmann) hätte nur an einer Stelle (in der Szene mit Conti über die Kunst) kälter, reservierter reden können. „Der Kammerherr Marinelli (Schröder), der uns schon als Meister in seiner Gattung bekannt ist, erfüllte in dieser Rolle unsere Erwartung völlig, ob es gleich nach Orsina die schwerste Rolle im Stücke ist." „Er schmückte Marinellis Verdorbenheit nicht," berichtet aus der Erinnerung ein anderer Gewährsmann,[2] „aber er war weit entfernt, sie zu übertreiben. Den Meister bezeichneten besonders die Züge, aus denen eine Spur nicht ganz

[1] Dies entsprach durchaus der Wahrheit.

[2] Meyer, F. L. Schröder I. S. 234.

vertilgter Menschlichkeit hervortritt. „„Gestern wahrlich hat sie mich sonderbar gerührt u. s. w. — Sie sind außer sich, gnädiger Herr — Aber was ist Ihnen? — Erkennen Sie die Frucht Ihrer Zurückhaltung““ und alles, was dahin zu rechnen ist, vornehmlich aber „„Ah, mein Prinz, sobald Sie wieder Sie sind, bin ich mit ganzer Seele wieder der Ihrige!““ hatten in seinem Munde einen Anklang, der den Vertrauten empfahl und dem Zuschauer begreiflich machte, daß der Gebrauch eines Dieners, der keinen anderen Willen hat, als den seines Herrn, leichter zu tadeln als zu entbehren ist. Ein doppelter, reicher und geschmackvoller Anzug vollendete die Erscheinung.“ Auch die „A. C. N.“ rühmen, die Ausstattung[1] sei sogar bis auf die beiden Porträts so gewesen, daß „sie von der Sorgsamkeit der Ackermannschen Familie das sittlich Schöne des Schauspiels in Hamburg zu heben, die augenscheinlichsten Beweise gegeben.“

Merkwürdigerweise aber entsprach diesem großen künstlerischen Erfolge keineswegs der materielle. Schon die zweite und dritte Vorstellung am 19. und 25. Mai fand vor nicht vollem, die vierte, nach dreiwöchentlicher Pause, am 16. Juni, gar vor leerem Hause statt; allerdings war diese letzte erst in zwölfter Stunde, wegen Anwesenheit des Prinzen Karl von Hessen, angesetzt worden. Schröder schob die Schuld des ihm um der Sache willen schmerzlichen Mißerfolges auf seine ungenügende Darstellung des Marinelli. Er tauschte, zum Ärger seiner Freunde, mit dem Angelodarsteller Möller die Rollen, ohne daß die am 19. August[2] auf Verlangen „eines nicht unbeträchtlichen Theiles des Hamburgischen Publikums“ erfolgte Wiederholung dadurch gewonnen hätte, im Gegenteil, was der Angelo gewann, verlor der Marinelli.[3] Trotzdem wollte

[1] „Der Theatermaler Zimmermann hatte zu dieser Vorstellung ein treffliches modernes Staatszimmer verfertigt, das, als der Vorhang aufrollte, mit Händeklatschen bebeifallt ward.“ Schütze, Hamburg. Theatergeschichte S. 388.

[2] nicht 18. August!

[3] Schröder scheint denn auch den Marinelli bald wieder übernommen zu haben. Jedenfalls gab er 1773 bei den beiden Aufführungen des

er sich nicht davon überzeugen lassen, daß doch vielleicht die Dichtung selbst die Schuld trage. Seine persönliche Verehrung des Dichters, seine Bewunderung vor der virtuosen Beherrschung der dramatischen Technik, die sich darin offenbarte, verschloß ihm die Augen vor der Erkenntniß, daß der dramatische Konflikt selbst, gerade bei dieser unerbittlich straffen Konzentration auf das unbedingt Notwendige, bei diesem geflissentlichem Verzicht auf die große weltgeschichtliche Folie, von der sich eine Virginia so bedeutend abhebt, auf das große Publikum eher peinlich, bedrückend, beängstigend wirken mußte und dadurch damals wie heute das Drama zu einem dauernd die Häuser füllenden Zugstück von vornherein untauglich machte.

Dagegen erwies sich ein Jahr später ein an künstlerischem Wert nicht entfernt mit der „Emilia Galotti" zu vergleichendes Drama als ein Zugstück allerersten Ranges, was um so wünschenswerter war, als die übrigen tragischen Novitäten des Jahres 1772 (Der Renegat, Der Freigeist von Brawe, Clementina von Poretta, Tankred von Voltaire in neuer Übersetzung, Orest und Pylades von einem Ungenannten) vom Publikum mit einziger Ausnahme des Freigeistes ziemlich entschieden abgelehnt waren.

Am 28. Juli 1773 ward zuerst die Gunst der Fürsten gegeben, jenes wunderliche Mixtum compositum, das der vielgewandte Gießener Professor Chr. H. Schmid aus den Esserdramen der Banks, Brooke, Jones und Ralph zusammengebraut hatte und welches das hamburgische Publikum in einen Taumel des Entzückens versetzte, dessen Hauptverdienst sich die Schauspieler zuschreiben durften. Es war vor allem Brockmanns Ehrentag: alle Anerkennung, die ihm bis dahin, wie seine Mitspieler meinten, das Parterr mit Unrecht vorenthalten hatte, ward ihm mit Zinsen heute heimgezahlt. „Wenn ich sage, daß in Deutschland kein

---

Dramas in Hannover (21. und 29. April) seine alte Rolle. Am 23. Juli desselben Jahres ward E. G. in Hamburg gegeben, und bei dieser Gelegenheit spielte Schröder nach Meyer (I. S. 257) den Marinelli „zum letzten Mal". Den Odoardo übernahm er 1777.

Mann — selbst Brückner nicht — Herrn Brockmann in dieser Rolle übertreffen könne, so wird mir das niemand zur Partheylichkeit auslegen," schreibt ein Jahr später das Theatralische Wochenblatt (5. St. 24. Sept. 1774) und fügte, gegen Wittenberg polemisierend, hinzu: „wenn ich sage, daß die thörichten Männer, die auch in dieser Rolle Brockmann anzugreifen, ihn durch Epigramme zu lästern suchen, bloß Epigramme auf ihr schlechtes Herz und ihren seichten Verstand schreiben, so wird mich niemand billig anklagen; wenn ich endlich behaupte, daß Br. uns die Schönheiten seiner Rolle doppelt empfinden läßt, daß wir die Wollust mancher Thräne, die wir dem Essex nachweinten, ihm zu danken haben, so wird dies niemand übertrieben tadeln, als diejenigen Afterkritiker, deren Tadel Lob und deren Widerspruch Bekräftigung dem ist, dessen Ziel die Wahrheit und der den Weg zu ihr mit dem festen Vorsatz betritt, sich auf demselben nicht durch die Dornen und Disteln aufhalten zu lassen, womit ihn Vorurtheil und Partheylichkeit bestreun."

Mag auch der cholerische Offiziosus in seinem Eifer, es dem boshaften Rezensenten heimzugeben, die Farben ein wenig zu stark auftragen, es war diesmal sicherlich das allgemeine Urteil, zu dessen Dolmetscher er sich machte. Mochte Brockmann auch nach des Freundes und Lehrmeisters Urteil die Rolle zu sehr auf den Liebhaber herausspielen, die heroischen, staatsmännischen Züge des Charakters zu wenig herausbringen, dem großen Publikum imponierte der weiberberückende glänzende Kavalier, der zudem rhetorisch sich vorzüglich mit seiner Aufgabe abzufinden wußte, ganz ungemein. Und da er an Dorothea Ackermann eine in jeder Beziehung ebenbürtige Partnerin als Elisabeth hatte, da Charlotte die „bange Rutland" mit den nur ihr eigenen herzergreifenden Tönen zu beseelen wußte,[1] da auch alle übrigen Rollen aufs glücklichste besetzt waren, und selbst erste Kräfte, der Direktor an

[1] Schröder selbst hielt diese Leistung für ihre bedeutendste. Als 1778 seine Frau die Rolle übernahm, schrieb er an Gotter: „Das ist noch eine schwere Klippe, die meine Frau zu ersteigen hat, denn ich halte die Rolle für meiner seligen Schwester größte." (Schröder und Gotter. S. 107.)

der Spitze, in schönem Gemeingeist sich als Statisten verwenden ließen, so kam in der That alles zusammen, um über diese Vorstellung jenen Glanz und herzberückenden Zauber zu verbreiten, dem kein Zuhörer mit offenen Sinnen sich entziehen konnte. Auch der erfahrene und kritische Theaterbesucher weiß, daß es keineswegs immer die größten Meisterwerke sind, die in der Darstellung den mächtigsten und nachhaltigsten Eindruck machen. Im Gegenteil. Wir wissen alle, daß nicht selten gerade die lebhaftesten und bedeutendsten Wirkungen, die auch in der Erinnerung Farbe behalten, von verhältnismäßig gehaltlosen Stücken ausgehen, die eine geniale Einzeldarstellung oder ein durch die Gunst des Augenblicks inspiriertes Ensemble zu einer neuen, höheren Kunstsphäre hinüberträgt. So ging es den Hamburgern mit der Gunst der Fürsten; sie übte nicht nur in zahlreichen Wiederholungen eine unverminderte Anziehungskraft aus, sondern die Erinnerung daran blieb auch noch nach Jahren, unverdunkelt, für sie das Schönste, was sie je genossen. In diesem Gefühl waren Parterr und Galerie einig. „Es ist doch keine Gunst der Fürsten," war noch oft der wehmütige Schlußakkord eines lebhaften Applauses.

Für Schröder aber lieferte dieser, alle Erwartung übertreffende, Erfolg nicht nur den Beweis, daß seine Künstlerschar in ihrem frischem jugendlichen Feuer unter seiner Leitung selbst den höchsten Aufgaben gewachsen sei, sondern befestigte in ihm auch endgültig die Überzeugung, daß es mit der französischen und französierenden Alexandrinertragödie ein für allemal auf dem deutschen Theater vorbei sei. Die Lehren, die Lessing vor sechs Jahren in der Dramaturgie gegeben hatte, waren jetzt auch dem Publikum in Fleisch und Blut übergegangen. Er durfte nicht nur, er mußte seinen Zuschauern auch auf dem Gebiete der heroischen Tragödie kräftigere Nahrung geben. Der Zeitpunkt war gekommen, mit den alten Traditionen zu brechen; wie vor Jahren Ackermann durch die Einfügung der bürgerlichen Tragödie in sein Repertoir die Schauspielkunst vor eine neue Aufgabe gestellt hatte, so war es jetzt an ihm, durch die Pflege des neuen, an englische Vorbilder sich anlehnenden Typus einer heroischen

Tragödie der tragischen Schauspielkunst ein jungfräuliches Gebiet zu erschließen. Im Grunde brauchte er ja nur an das, was Ackermann begonnen, anzuknüpfen, und die in diesem Kreise seit einem Vierteljahrhundert gepflegte realistische Spielweise durch entsprechend abgetönte heroische Accente zu bereichern. Daß er sich dieses Zusammenhanges klar bewußt war, und daß er vom ersten Augenblicke seiner Alleinherrschaft auf diese Wendung planmäßig hinarbeitete, beweist mir der Umstand, daß er nicht nur (am 3. März 1772) durch die Aufnahme von Brawes Freigeist eine alte Ehrenschuld, die gerade der Ackermannschen Truppe auflag, einlöste, sondern auch in diesem Jahre nach ziemlich langer Unterbrechung die Dramen wieder zur Aufführung brachte, an denen sich seinerzeit die charakteristische Spielweise der Ackermannschen Truppe entwickelt hatte: Sara Sampson (die allerdings nie vom Repertoir verschwunden war), Moores Spieler (12. Mai 1772), Lillos Kaufmann von London (12. Oktober 1773). Voltaires Tankred, der „nach einer neuen, besseren Übersetzung" noch im Juli 1772 auf der Bühne erschien und der auch in der Folge neben Favarts Soliman II. (1765) gelegentlich gegeben ward, war die letzte Alexandrinertragödie, die er dem Repertoir einverleibte. Die Gunst der Fürsten, der im Dezember desselben Jahres Mallets Elvira folgte, besiegelte die Niederlage des alten Systems, die dann ein Jahr später in der „Ankündigung"[1] einen eigentümlichen Ausdruck fand in der Bemerkung: „Ob wir gleich Trauerspiele in Versen nicht ganz ausschließen, so werden uns gleichwohl die in Prosa, von sonst gleicher Güte, viel lieber seyn." Im Gedanken an die Jamben der Schillerschen und Goetheschen Dramen empfindet dies der moderne Leser — die Wortführer „der Moderne" urteilen allerdings anders — als eine Barbarei. Selbstverständlich richtete sich aber damals diese Spitze nur gegen den Alexandriner als das einzige herkömmliche Versmaß der Tragödie.

Das Jahr 1774 hatte eben in dieser Beziehung neue Aufgaben und neue Erkenntnis gebracht.

---

[1] S. unten S. 145 f.

Mehr und mehr hatte sich der Brauch eingebürgert, in der Woche mindestens einen Abend der Tragödie zu widmen, und das Publikum brachte gerade diesen Vorstellungen, die in den letzten Jahren der alten Repertoirwirtschaft am meisten unter seiner Theilnahmlosigkeit gelitten hatten, ein steigendes Interesse entgegen. Brandes Trauerspiel Olivie, ein nicht übel gelungener Versuch im Stile von Lessings Emilia, machte mit Charlotte Ackermann in der Titelrolle fast noch mehr Glück als die Gunst der Fürsten und verbürgte durch die mit der staunenswerten Entwickelung ihres Talents schritthaltende Beliebtheit der Künstlerin von vornherein dem Abend den Erfolg, an dem zum ersten Male in Hamburg der Name Goethe auf dem Theaterzettel stand.[1]

Am 23. August 1774 ging Clavigo in Szene. Charlotte Ackermann als Marie, Reinecke als Clavigo, Schröder als Carlos, Brockmann als Beaumarchais boten ihr Bestes, und Mariens rührende Gestalt, mit dem Zeichen des Todes auf der Stirn, wortlos ertragene Qual im fieberhaft glänzenden Auge und um die nervös zuckenden Lippen, ergriff alle Herzen aufs Tiefste und haftete noch lange in der Erinnerung. So wie sie, meinten nachmals die Leute, die sie gesehen, habe nie wieder eine Schauspielerin diese so leicht zu vergreifende Rolle zu geben verstanden. Minder glückte es, jedenfalls bei einem Teil des Publikums, ihrem Bruder, dessen Carlos, weil man aus seinem Munde an so ernste und gewichtige Töne nicht gewöhnt war, nicht verstanden wurde. Die Besserwisser aber rümpften höhnisch die Nase über den geschmacklosen Direktor, daß er sich „dieses bei weitem schwächste Stück des Herrn Göthe“ zur Aufführung ausgesucht und den nach dem Urteil aller Kenner ungleich bedeutenderen Götz von Berlichingen sich entgehen lasse. Sie ahnten nicht, daß die Erfüllung ihres „Wunsches“ ganz nahe sei.

---

[1] Dies, und nicht wie Schütze berichtet, der 28. August, ist der Tag der ersten Aufführung. Die erste Wiederholung fand am 26. August statt. Ihr folgten im September Aufführungen am 7. und 20., im Oktober am 5. und 26., dann erst wieder am 30. Dezember in Schleswig.

Was Schröder veranlaßte, Goethe mit Clavigo bei seinem Publikum einzuführen, liegt auf der Hand. Eine Aufführung des Götz von Berlichingen, auch unter den heutigen Bühnenverhältnissen immer ein Wagnis, zu dem sich nur selten eine Direktion entschließt und das noch seltener wirklich glückt, war unter den damaligen Verhältnissen ein Unternehmen, das gerade ein mit den Bestrebungen der jungen dramatischen Richtung innerlich sympathisirender Theaterpraktiker sich doppelt und dreifach überlegen mußte. Jeder, der nur halbwegs sich auf Bühnenwirkungen verstand, konnte voraussagen, daß mit diesem aus einer grandiosen Gestaltungskraft hervorgegangenen, durch Energie der Sprache und Lebensfülle der einzelnen Charaktere jeden Leser entzückenden Dichtung ein dem künstlerischen Wert des Werkes auch nur einigermaßen entsprechender theatralischer Erfolg nicht zu erzielen sei. Dazu war das Knochengerüste zu sorglos aufgebaut und dazu fehlte es zu sehr an jenem von einem Zentrum aus den ganzen dramatischen Organismus bewegenden und belebenden dramatischen Nerv, mochte er in einzelnen Szenen noch so stark vibrieren.

Es war eine wundervolle herzerquickende Probe der neuen deutschen Art und Kunst überhaupt, aber nicht des neuen deutschen Dramas, wie es die Kenner der Bühne wünschten und ersehnten. Gerade, daß es die Masse der blinden Enthusiasten auch dafür nahm, erschwerte die Situation für den Bühnenleiter, der durch einen matten oder gar Mißerfolg eines Dramas der Richtung auf der Bühne die ganze Verjüngung des Repertoirs in Frage gestellt glauben mochte. Ähnliche Erwägungen — und sicher nicht allein die Zweifel, ob sich das Wagnis auch pekuniär lohnen werde — waren es, die Schröder verhältnismäßig lange für das Drängen der Freunde, ihnen Götz von Berlichingen zu bringen, harthörig machten.

Schließlich aber im Laufe des Sommers trugen die Enthusiasten den Sieg davon. Und die Mahnung, der wir im Theatralischen Wochenblatt vom 27. September begegnen, „die Ackermannische Gesellschaft möge sich doch ja nicht bewegen lassen, aus Mangel an Dekorationen das vortreffliche Schauspiel unseres — nicht

Shakespear[1] — unseres Göthe unaufgeführt zu lassen", war schon nur zum Schein an diese Adresse gerichtet und hatte lediglich den Zweck, im Publikum für das im Rate der Direktion Beschlossene und bereits ins Werk Gesetzte Stimmung zu machen und auf das Kommende vorzubereiten.

Bereits acht Tage später (4. Oktober) folgte die offiziöse Mitteilung: „Wie wir zuverlässig erfahren haben, wird künftige Woche Goethens Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand aufgeführt werden. Daß es nicht eher geschehen ist, hat bloß an den nothwendigen Einrichtungen der Dekorationen gelegen. Wir wünschen, daß Mad. Ackermann für ihre auf dieses schöne Stück verwendete viele Mühe und Kosten belohnt werden möge, welches gewiß geschehen wird, wenn unser Publikum fortfährt, wie es bisher gethan hat, gefällige Rücksicht auf das Bestreben zu nehmen, Seinen Geschmack am Natürlichen und Wahren zu vergnügen."

In dem am Tage nach der Aufführung datierten, indes natürlich vorher geschriebenen Blatte finden wir aber, anläßlich Beaumonts und Fletchers, mit der Einheit der Zeit etwas willkürlich umspringender, Komödie Der beste Mann, die Bemerkung, daß auch die größten Pedanten dabei vergäßen, daß sie „wenigstens acht Tage im Parterre stehen müßten". Dabei entschlüpft dem Schreiber der fromme Wunsch: „und ich will hier im Vorbeigehen wünschen (und Euch zur Ehre hoffen), daß Ihr über Götz von Berlichingen und Konsorten dreimal so viel Jahre vergessen haben und noch vergessen mögt. Quod Apollo B. V. — !"

Nach den begeisterten Stimmen, die in der Presse über die erste Vorstellung, am 24. Oktober, laut wurden,[2] hätte man denn auch glauben sollen, daß das Wagnis in großartiger Weise geglückt sei: „Das Haus war so voll Zuschauer, als es fassen

[1] Diese Gegenüberstellung erklärt sich aus dem vorangegangenen Satz: „Führen doch die Briten ein Schauspiel ihres Shakespear auf ohne alle Dekorationen."

[2] Alles hierauf Bezügliche hat im Wortlaut Fritz Winter in seinem Aufsatz: „Die erste Aufführung des Götz von Berlichingen in Hamburg" (Theatergeschichtliche Forschungen, herausgegeben von B. Litzmann. II. 1891, S. 1—59), mitgeteilt.

konnte; viele mußten umkehren, denn jedermann drängte sich, das große Nationaldrama zu sehen, welches wir ohne Scheu und mit einiger Keckheit gegen Shakespeares Lear oder Hamlet aufstellen können, wenns der Vergleichung bedürfte. — Die Freunde des Volks haben über die Aufmerksamkeit der Zuschauer Freude gehabt und wie die Versammlung so vielen Anteil nahm, auch, ungeachtet des Neuen und Ungewöhnlichen, ihren Beyfall vielfältig zu erkennen gab. Da sieht man doch, wie Muth und Kühnheit dem Streitenden und Friedfertigen gefällt," hub ein mit »Ingenuus« unterzeichneter Artikel, der vielleicht von Matthias Claudius herrührt, in den Adreß-Comtoir-Nachrichten an. Noch enthusiastischer ließ sich das Theatralische Wochenblatt vernehmen, das in drei Nummern, vom 1., 8. und 15. November, das Ereignis feierte. „Möchte doch der Dichter Göthe aus allen Winkeln Deutschlands solche Zeitungen lesen und hören, als ich ihm hier mit gutem Gewissen herschreiben kann, um sich einigermaßen für sein kostbares Geschenk belohnt zu fühlen." . . . Aber nachdem die Bemühungen der Direktion, die Ausstattung in Kostümen und Dekorationen, die notwendigen szenischen Änderungen und schließlich das Spiel der Darsteller im einzelnen in den höchsten Tönen gepriesen, da heißt es am Schluß des dritten Artikels: „Wie diese allgemeine Wetteiferung, wie Göthe von dem Publikum aufgenommen worden? Das sollte jetzt versprochenermaßen die Fortsetzung seyn? — Vielleicht mit der Zeit einmal! Jetzt küssen wir Göthe mit dem Kuß brüderlichen Beyfalls, kehren uns gegen Götzens Grab, werfen eine Handvoll heiligen Sand darauf und rufen über ihm aus: Wehe dem Jahrhundert, das dich von sich stößt! Wehe der Nachkommenschaft, die dich verkennt! —"

Er wußte wohl, der begeisterte Offiziosus: warum er der förmlichen Beantwortung der Frage aus dem Wege ging: hierüber war nichts Erfreuliches zu berichten, und der aufmerksame Leser konnte aus gelegentlich eingestreuten Bemerkungen schon genügend entnehmen, daß der Weheruf nicht nur Götzens Zeitgenossen, sondern der Masse des hamburgischen Publikums

galt. Die Leute waren die Ausnahme, die, wie der Nachbar des Schreibers, bei der ersten Vorstellung allerdings den Kopf schüttelten, bei der dritten aber meinten: „Hm! ich habe doch neulich vieles verhört. Ich muß es je eher je lieber noch einmal mit ansehen! Wer weiß, was mir auch heute noch entgangen?" Die Mehrzahl waren die, „die beim ersten Male die Nase rümpften und den Mund verzogen, weil sie über allem Schönen nicht klug werden konnten, weil das Auge dem Ohre Eintrag that und das Herz darüber zu kurz kam," und deren Schlußurteil war: „Ja, Ja! Einmal läßt sich der Spaß sachte mit ansehen, weil's was Neues ist, aber auch nur einmal!"

Sollte dem Kritiker, der im Eingang im Gegensatz zu Götzaufführungen „anderwärts, wo man sich begnügen lassen mußte, den Ureltervater Götz in französischer Kleidung sprechen zu hören und sich in ein modernes Jaxthausen führen lassen mußte," und doch „über dem Dichter den Decorateur vergessen" habe, der die beneidenswerte Lage des hamburgischen Publikums hervorgehoben, „die wir den alten Götzen sahen, wie er leibte und lebte, die wir uns in seiner Burg zugleich in seinem Jahrhundert befanden;" der nachmals die neuen Dekorationen „das Zimmer in Götzens Burg, ganz im Geschmacke der damaligen Zeit," den unterirdischen Gang zum heimlichen Gericht, „der sich durch Herablassung einer einzigen Säule in der Mitte zu einem Gefängnis verwandelt," das „hinten so vorteilhaft angebrachte Licht einer hängenden Lampe" und die „Trachten, wie sie uns aus jener Zeit aufbehalten worden: Ritter und Reutersknechte in ihren Rüstungen, Mönchskutte und Bischofstalar, Hof- und Stadtkleider," die „das Auge weideten und die Einbildungskraft nährten," begeistert gepriesen — ich sage, sollte dem Kritiker und vor allem seinen Freunden nicht doch angesichts der Wirkung, die diese kostspielige Ausstattung auf das große Publikum hatte, die Ahnung aufgedämmert sein, weniger wäre hier mehr, jener Gedanke, den deutschen Shakespeare auf einer dekorationslosen Bühne und durch sich selber wirken zu lassen, wäre im Interesse des Dichters der glücklichere gewesen? Denn offenbar lag es doch so, im

besten Bestreben die Dichtung so wirkungsvoll wie möglich vor das Publikum zu bringen; war man in der Wahl der Mittel nicht glücklich gewesen. In dem Glanze der Kostüme und Dekorationen verschwand für die große Masse völlig der poetische Kern, die Dichtung ward zum Schau- und Spektakelstück. Es war so gekommen, man mußte thatsächlich, was der Kritiker nur bedingt hinstellte, „dem Dekorateur mit dem Henker Dank wissen, daß er dem Dichter vor den Weg zum Herzen trat."

Und das war um so mehr zu beklagen, als, abgesehen von diesem, Fehlgriff aus besten Absichten, zu dem Schröder die wegen der Inscenirung in der Gunst der Fürsten der Direktion gemachten Vorwürfe veranlaßt hatten, wohl noch nie ein Drama auf der deutschen Bühne mit so viel Liebe und Geschick vorbereitet worden war.

Schröder hatte selbst die schwierige Aufgabe übernommen, das dem gebildeten Publikum aus der Lektüre wohlvertraute Werk für die Bühne einzurichten, und er hatte die Aufgabe so zart und so besonnen zugleich angefaßt, daß wir uns noch heute, wo wir wol mehr als ein Dutzend unter ungleich günstigeren Bedingungen zu stande gekommener Götzbearbeitungen kennen, seine Arbeit Respekt abnötigt.[1] Die Streichungen z. B. der ersten Szene, der Tafelszene in Bamberg, der Augsburger Szenen, erklären sich zum Teil aus der Rücksicht auf die Dauer der Vorstellung, zum Teil sind sie, sowie einige Umstellungen, offenbar zu strafferer Verknüpfung der dramatischen Momente vorgenommen, zum Teil schließlich dienen sie dazu, den Szenenwechsel auf das unumgänglich Notwendige zu beschränken. Alles in allem war dadurch ein Ganzes geschaffen, mit dem der Dichter selbst wohl zufrieden sein

[1] Wir kennen sie allerdings nicht im Wortlaut, können uns aber eine ziemlich deutliche Vorstellung davon machen nach dem „Auszug und Inhalt der Auftritte des Schauspiels: Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand, vom Herrn D. Göthe in fünf Aufzügen. Wie es auf dem Hamburgischen deutschen Theater aufgeführt wird, zum leichtern Verständnisse der Zuschauer. Hamburg, 1774. Gedruckt bey J. J. C. Bode." Abgedruckt bei Winter a. a. O. S. 28—37.

konnte. Ein guter Gedanke war es, den „Auszug“ dieser Bearbeitung dem Publikum zur Orientierung in die Hand zu geben.

Die Schauspieler wieder boten alles auf, um das große Werk würdig zu verkörpern. Leicht war die Aufgabe schon um deswillen nicht, weil die Zahl der Mitglieder bisweilen nicht zur Besetzung reichte[1] und mancher, so wie Schröder, mehrere Rollen spielen mußten. Reinecke und Brockmann waren schon in der äußeren Erscheinung und im Temperament ein vorzüglicher Götz und Weißlingen. Brockmann entwickelte namentlich in der Sterbeszene einen Realismus der Darstellung, der, obwohl er manchem damals zu weit getrieben schien, doch gewaltigen Eindruck machte. Charlotte Ackermann entfaltete als Adelheid dämonische Reize, die ihr Talent von einer ganz neuen Seite zeigten. „Reizend und stolz; als Liebhaberin und Gemahlin ränkevoll und herrschsüchtig; in eigenen Lüsten ersoffen und unbändig in Befriedigung fremder; verführerische Liebe in ihren Augen und wollüstiger Trug auf ihrer Stirne.“[2] Dorothea als Maria „sanft und gut; stillen lieblichen Trost in ihren Augen und die Heiterkeit ihrer Seele auf ihren Wangen.“ Frau Reinecke als Elisabeth „die ganze, gute, geschäftige und für die Ihrigen besorgte Hausfrau. Jede Miene ein Kind der Freude, jeder Zug ein Kind des Friedens.“ Schröder selbst als Martin: „Die ganze Fülle menschlicher Empfindungen, die der Dichter so zur rechten Stunde in diesen Charakter gelegt, ergoß sich vom Munde des Schauspielers in unsere Herzen.“ — Und als Lerse: „— Bruder Martin war gewandert und an seiner Stelle stand Franz Lerse da, und täuschte nur, als sei er nicht zum Mönche, sondern einzig zum Reitersmann geboren ... Worin nur der Schauspieler dem Dichter zu Hülfe kommen konnte, darin kam er ihm redlich zu Hülfe, und man weiß schon aus Erfahrung,

[1] Diese Schwierigkeit war offenbar die Veranlassung für die einschränkende Bestimmung 1c der „Ankündigung“ vom 28. Februar 1775.

[2] Im Widerspruch zu Schröders oben S. 133 Anm. mitgeteilter Äußerung, Rutland sei Charlottens größte Leistung gewesen, berichtet Meyer (I. 277): Schröder habe ihre Adelheid „als das Vollkommenste, was dieses glückliche Naturkind geleistet, was er je auf irgend einer Bühne gesehen“, bezeichnet.

wie glücklich."[1] — Dauer als Georg, „ein guter Junge und rüstiger Kamerad," Schütz als Franz, alle thaten „jeder Einzelne Alles, ein vollkommenes Ganzes zu bilden, und das ward es also durch die Verdienste unserer Schauspieler."

Aber auch ihre Kunst und ihre Hingebung vermochten nicht, dem Drama auf der Bühne diejenige, alle kritischen Stimmen und die blöde Gleichgültigkeit des satten Parterrs siegreich über den Haufen werfende Sturmgewalt zu geben, mit der beim Lesen die Dichtung fast ausnahmslos fortriß, und die allein den dauernden Sieg auf den Brettern verbürgt.

Wie aber das große Publikum die Bedeutung des Augenblicks und die Absichten der Direktion verkannte, beweist am besten, daß Schummels ödes Spektakelstück Die Eroberung von Magdeburg, zu dem gleichfalls der Theatermaler eine neue Dekoration geliefert hatte, kurz darauf mit demselben, wenn nicht größerem Beifall aufgenommen wurde. Götz konnte im ganzen bis Eintritt der Adventspause (2. Dezember) nur fünf mal gegeben werden; die am 17. November zuerst aufgeführte Eroberung von Magdeburg brachte es in diesen drei Wochen auf vier Aufführungen.

Trotzdem also gerade die Versuche, dem Repertoir eine litterarische Färbung zu geben, keineswegs sehr ermutigend, jedenfalls der Kasse alles eher als günstig abgelaufen waren, obwohl der Jahresabschluß der Einnahmen, die seit 1771 bis Ostern 1773 stetig und nicht unbedeutend gestiegen waren, in diesem Jahre zum ersten mal wieder einen nicht unerheblichen Rückgang ergeben hatte,[2] trotzdem gerade in diesem Herbst die Konkurrenz

---

[1] Der Beifall, den er in dieser Rolle bei seinen naiven plattdeutschredenden Verehrern fand, verdroß Schröder besonders, „weil diese Rolle von keinem leidlichen Schauspieler zu verderben sei". Außerdem gab er noch den Ältesten des heimlichen Gerichts und überraschte darin durch den Wohlklang seines künstlich vertieften Organs. (Meyer I. 272.)

[2] 1770—71: 50500 ℳ. 1771—72: 50901. 1772—73: 66860. 1773—74: 65130. 1774—75: 58026. Über die Einnahmen früherer Jahre vgl. I. S. 311 f.

der Franzosen ihnen in Hamburg schweren Schaden gebracht hatte, faßten Schröder und seine Mutter um diese Zeit den Entschluß zu einer großartigen Reform des Repertoirs, der bei den persönlichen großen Opfern, die er ihnen auferlegte, wohl als ein seltener Beweis von idealem Sinn und künstlerischem Scharfblick bezeichnet werden muß.

Das 17. Stück des Theatralischen Wochenblattes vom 3. März 1775 berichtete darüber zuerst folgendes:

„Wir machen durch das heutige Stück auf ausdrückliches Verlangen der Direktion der hiesigen Hamburgischen deutschen Bühne Folgendes bekannt und ersuchen die Herren Verfasser der politischen und gelehrten Zeitungen, es mit in ihre Blätter einfließen zu lassen, weil es nicht ganz ohne Einfluß auf den Zustand des allgemeinen deutschen Theaters bleiben kann.

Mad. Ackermann und H. Schröder geben durch die folgenden Vorschläge und Anerbietungen einen deutlichen Beweis, daß ihnen die Aufnahme ihrer Kunst und die guten Einflüsse derselben zum Vergnügen und moralischen Nutzen ihrer Mitbürger am Herzen liegen, und solche nicht blos durch Bestrebungen zu ihrem eigenen Kassenvortheil, sondern auch durch solche Aufopferungen zu bewirken suchen, die, ihren eigensten Umständen gemäß, gar nicht unbedeutend sind, und welche man von den Unternehmern eines Privattheaters nicht so leicht erwartet hätte. Es wäre sehr zu wünschen, daß unsere guten dramatischen Schriftsteller sich durch diesen kleinen Nebenzufluß (da ihnen das Eigenthum ihrer Stücke in Ansehung der Ehre und des Vortheils des öffentlichen Drucks noch immer verbleibt) wollten reizen lassen, das Feld der deutschen Bühne mehr zu cultivieren, so könnte man mit hoher Wahrscheinlichkeit hoffen, daß wir ein Nationaltheater bekommen müßten, das sich nicht scheuen dürfte, mit den Theatern unserer Nachbarn ebenso gut in Vergleichung gestellt zu werden, als bereits andere schöne Künste unter uns die Vergleichung nicht zu scheuen haben; obgleich der splenetische [!] Engländer Smollet noch im Jahre 1765 unverschämt genug war, in seinen gedruckten Briefen zu

sagen: The German genius lies more in the back than in the brain.

An diese doch wohl offiziöse Einführung reiht sich unmittelbar die:

„Ankündigung.

In Betrachtung, daß unsere guten Schriftsteller bisher fast gar keine Aufmunterung gehabt haben, für das Theater zu arbeiten, als den Trieb ihres Genies, indem die unredliche Gewinnsucht der Nachdrucker, nebst anderen Umständen es noch beständig den deutschen Buchhändlern unmöglich machen, den Verfassern ein verhältnismäßiges Honorarium zu accordieren, und weil wir nicht ohne Ursache glauben, daß eine der stärksten Ursachen sey, warum mancher für das dramatische Fach sehr fähige Kopf lieber solche Arbeiten unternimmt, die ihm die darauf verwendete Zeit besser vergelten, als Verleger es können; haben wir geglaubt, es sei unsere Pflicht, nach unseren Kräften etwas beizutragen, daß diejenigen unter unseren deutschen Genies, die nicht in solchen Glücksumständen leben, daß sie bloß ihrem Triebe Raum geben können, gleichwohl einen Theil ihrer Muße der Bühne widmen dürfen, ohne zu fürchten, daß sie Zeit, Mühe und Talente ganz umsonst verschwenden möchten.

Wir erbieten uns also, für jedes Originalstück von 3 oder 5 Akten, es sey Trauerspiel oder Lustspiel, dem Verfasser 20 alte Louisd'or, jedoch unter folgenden Bedingungen zu bezahlen.

Wir müssen nemlich 1. ersuchen, daß das Stück von der Beschaffenheit sey, daß es a) in Ansehung seines sittlichen Inhalts auf die Bühne gebracht werden dürfe; daß es auch b) um aufs Theater gebracht zu werden, keine außerordentliche große Kosten an ungewöhnlichen Kleidertrachten und sonstigen Dekorationen erfordere; ferner c) nicht die Anzahl der agirenden Personen übersteige, die man billigerweise auf einer deutschen Bühne erwarten kann. d) Ob wir gleich Trauerspiele in Versen

nicht ganz ausschließen, so werden uns gleichwohl die in Prose, von sonst gleicher Güte, viel lieber seyn.

2. Müssen wir bitten, daß man uns nicht so verstehen möge, als machten wir uns verbindlich, jedes Stück, das uns der Verfasser zuschickte, mit 100 Thalern bezahlen zu wollen. Wir wünschen durch diesen Weg mehr gute Originalstücke auf unser Theater zu bringen. Und daher läßt sich freilich schon schließen, daß, wenn wir uns auch dramaturgische Kriticken anmaßen dürften, wir dennoch unter den jetzigen Umständen nicht so gar strenge seyn würden. Allein, wenn ein Verfasser uns ein Stück zuschickt, das wir aus, uns auch nur bekannten Gründen, nicht aufführbar fänden, müßte sich der Verfasser nicht für beleidigt halten, wenn wir ihm spätestens innerhalb 4 Wochen sein Stück an die uns bekannt gemachte Adresse wieder zurückliefern.

3. Bleibt der Verfasser zwar immer Herr über sein Manuscript und kann es nach eigenem Belieben einem Verleger verkaufen, oder für eigene Rechnung drucken lassen, bis es, vom Tage der ersten Vorstellung an gerechnet, 6 Monate auf dem Theater gewesen. Sollte er uns aber sein ganzes Manuscript mit dem Verlagsrechte abtreten wollen, so wäre dieses eine Sache, über die wir uns besonders mit ihm vergleichen würden.[1]

4. Lassen wir es uns gerne gefallen und sehen es gewissermaßen sogar lieber, wenn uns die Stücke ohne Namen der Verfasser eingesandt und nur eine sichere Adresse, wohin wir entweder das Stück oder das Geld remittiren sollen, bekannt gemacht werde: jedoch müßte die Quittung über das empfangene Geld, welches gleich nach der ersten Vorstellung ausbezahlet werden

[1] 1776, als Schröder sich entschloß, in Bodes Verlag das „Hamburgische Theater" herauszugeben, um „die durch unser Institut erhaltenen und auf unserer Bühne aufgenommenen Stücke vermittelst einer periodischen Sammlung für alle deutschen Bühnen gemeinnützig zu machen", ward dieser Punkt dahin abgeändert, daß sich die Direktion ausnahmslos das Verlagsrecht jedes angenommenen Stückes „gegen die billigste Vergleichung mit dem Verfasser" vorbehielt. Vgl. Hamburgisches Theater. I. (1776) S. VII.

soll, von dem Verfasser selbst oder von einem sicheren Manne unterschrieben werden, der zugleich für den im 3ten Punkte erwähnten sechsmonathlichen alleinigen Besitz Bürge würde; und zwar bey Verlust der Hälfte des Honorarii. Übrigens versprechen wir, wenn, und solange es verlangt wird, den Namen des Verfassers aufs heiligste zu verschweigen.

Unter den oben angeführten Bedingungen erbieten wir uns, für eine gute deutsche Übersetzung eines guten Stücks 6 Louisd'or oder 30 Thaler zu zahlen. Jedoch wird es nöthig sein, daß die Herren Übersetzer uns erst die Stücke anzeigen, welche sie übersetzen wollen, damit nicht mehrere zugleich ein und dasselbe Stück einsenden, und derjenige, welchem wir seine Übersetzung zurückschicken müßten, glauben möchte, (welcher Irrthum bey Originalstücken nicht entstehen kann) wenn er, abwesend, erführe, das Stück wäre aufgeführt, man habe seine Übersetzung widerrechtlich abgeschrieben, oder auch nur zum Verbessern einer anderen gebraucht:[1] auch dünkt uns, daß wir es, ohne Tadel zu besorgen, äußern dürfen, daß es uns sehr angenehm sein würde, wenn ganz fremde und sehr wenig bekannte Sitten und Gebräuche anderer Nationen mit deutschen vertauscht würden. Wir leugnen es nicht, daß wir eine solche Verpflanzung einer sonst übrigens getreuen Übersetzung vorziehen würden.

Noch bitten wir, die öffentliche Bekanntmachung dieses Anerbietens keiner anderen Absicht zuzuschreiben, als damit es dadurch solche Gelehrte erfahren mögen, die wir nicht die Ehre haben zu kennen, um es ihnen privatim zu thun.

---

[1] Diese Bestimmung ward nach den Erfahrungen des ersten Jahres dahin abgeändert, daß die Ausführung derartiger Übersetzungen „mehr auf den engeren Kreis unseres Aufenthaltes" eingeschränkt und von Auswärtigen mindestens vorher Einsendung des Originals verlangt wurde, um danach bestimmen zu können, ob sich die Übersetzung überhaupt verlohne. Es ward hinzugefügt, daß gerade die gewünschte „Lokalisierung für uns in unserer Nachbarschaft angemessener gerathen könnte." Hamburg. Th. I. S. IX f.

Sollte einer oder der andere Herr Verfasser uns unter anderen Bedingungen seine Arbeiten überlassen wollen, so wird aus dem vorigen schon erhellen, wie geneigt wir sind, dramatische Talente zu verehren und die für uns angewendete Mühe nach unseren Kräften zu erkennen.

Hamburg, den 28sten Februar 1775.

Sophie Charlotte Ackermann.
Friedrich Ludwig Schröder."

Das ist im genauen Wortlaut die vielberufene sog. „Hamburger Preisausschreibung", die in ihrer eigentümlichen Mischung einer geradezu großartigen Auffassung der künstlerischen Aufgabe und einer klugen, kaufmännisch nüchternen Berechnung aller bei der praktischen Durchführung sich ergebenden Möglichkeiten das treue Spiegelbild der Persönlichkeiten der beiden Unterzeichner ist, mag auch die Redaktion von Bode herrühren, der wie Mutter und Sohn nachmals öffentlich erklärten, ihnen „den patriotischen Gedanken zuerst eingegeben hatte".[1]

Der aufmerksame Leser erkennt sofort, daß hier von einem „Preisausschreiben" im modernen Sinne nicht die Rede ist.[2] In der Ankündigung selbst kommt das Wort „Preis" oder „Preisstück" überhaupt gar nicht vor. Erst in einer späteren Erklärung[3] bediente sich die Direktion des Ausdruckes „Preisstück" für die angenommene Dichtung, offenbar weil das Publikum diese von dem Nicolaischen Preisausschreiben von 1757 her geläufige Be-

[1] Hamburgisches Theater I. S. IV.

[2] Diese für die Beurteilung des Wettkampfes zwischen Klingers „Zwillingen" und Leisewitz' „Julius von Tarent" so entscheidende Sachlage ist bis auf die neueste Zeit von allen, die darüber gehandelt haben, verkannt worden. 1887 habe ich zuerst auf diesen verhängnisvollen Irrtum aufmerksam gemacht (Schröder und Gotter S. 14 ff). Im selben Jahre kam unabhängig von mir Eugen Wolff zu demselben Ergebnis: Ztschr. f. deutsche Philologie XXI. S. 39—47.

[3] Hamburg. Theater I. S. XII. f.

zeichnung unbesehen auf dieses scheinbar gleichartige Unternehmen angewandt hatte. Aber gerade diese Erklärung weist die mit dem Worte „Preis" und „Preisstücke" verbundene Vorstellung, als sei es darauf abgesehen, aus großer Menge eins oder einige der besten auszuwählen und als Musterleistungen zu prämiieren, als in diesem Falle unzutreffend zurück. Im Gegenteil gerade darauf kam es an, möglichst viele für die Bühne verwertbare Stücke zur Verfügung zu bekommen. „Preißstücke also!" — hieß es,[1] — „was sind das? Meisterstücke etwa, die mit allen bisherigen um den Preiß streiten sollen? — Nicht doch! Preißstücke sind in unserer Bedeutung, um allen Auslegungen vorzubeugen, gute und brauchbare (dazu die Note: „Gerade ein Meisterstück oder Werk des Genies kann zuweilen nicht brauchbar seyn") Originale und gute und brauchbare Verdeutschungen. Die Kritik also muß sich hauptsächlich über ihre Brauchbarkeit erstrecken und darum mehr praktisch seyn."

Nein, nicht auf den leeren Prunk einer in den seltensten Fällen der Kunst und dem Künstler segenbringenden Preiskrönung[2] war es abgesehen, sondern auf die thatkräftige Unterstützung des bis dahin ziemlich recht- und schutzlos der Habgier der Nachdrucker und der Gnade der Bühnendirektoren preisgegebenen dramatischen Dichters.

Diese Thatsache, daß eine große angesehene Privatbühne sich aus freien Stücken bereit erklärte, für jede dramatische Dichtung, die sie als eine wirkliche Bereicherung des Repertoirs ansah und von der sie sich dauernden Bühnenerfolg versprach, ein für jene Zeit recht ansehnliches Honorar zu zahlen, war mehr als irgend etwas anderes geeignet, die dramatischen Talente anzufeuern, all ihre Kraft auf die Bebauung dieses bis dahin in seltenen Fällen

---

[1] Hamburgisches Theater I. S. XII. f.

[2] Wie z. B. der Preis von 100 Friedrichsdor, den Döbbelin in Berlin für die drei besten und „auch der Kasse am zuträglichsten" Nationaltrauerspiele (50, 30, 20 Friedrichsdor) 1787 aussetzte. Vgl. Ephemeriden der Litteratur und des Theaters vom 3. Februar 1787. (V. S. 80.)

spärlichen, häufiger gar keinen Ertrag liefernden Feldes zu konzentrieren. Dadurch war mit einem Schlage die Stellung des Dramatikers gehoben und sein Verhältnis zur Bühne auf ein annähernd gleiches Niveau gebracht wie das des Schriftstellers überhaupt zum Verleger; auch ein nicht um das tägliche Brot allein schreibender Autor konnte fortan auf dieser Basis, ohne sich etwas zu vergeben und ohne sich Demütigungen auszusetzen, mit der Bühne in Unterhandlungen treten.

Es war nicht nur ein großer Gewinn für die Kunst, daß Mutter und Sohn in würdigster Form alle dramatischen Talente zur gemeinsamen Arbeit aufriefen und für alle wirklich guten Bestrebungen ihre Kräfte, ihre Bühne zur Verfügung stellten, sondern es war auch ein entschiedener volkswirtschaftlicher Fortschritt, daß hier aus freien Stücken die Pflicht des Bühnenleiters zur Honorarzahlung als Prinzip proklamiert wurde. In dieser Beziehung ist besonders der letzte Absatz der Ankündigung zu beachten, der sich an die richtete, die „etwa unter anderen Bedingungen" ihre Arbeiten der Bühne zur Verfügung stellen wollten, die also Arbeiten entweder geringeren Umfanges oder bescheideneren Kunstwertes anzubieten hätten; auch ihnen ward die Bereitwilligkeit zu erkennen gegeben, „dramatische Talente zu verehren, und die für uns angewendete Mühe nach unseren Kräften zu erkennen".

Allerdings gab es hierfür bereits einen Präcedenzfall in Deutschland. Schon 1770[1] hatte die k. k. Theatraldirektion zu Wien bei der damaligen Reorganisation der Wiener Bühne auf Sonnenfels' Vorschlag den Autoren für jedes Stück, „davon man auf der hiesigen Bühne Gebrauch machen wird", ein Honorar

[1] Der Gedanke war sogar schon ein Jahr älter. Denn bereits 1769 am 25. Hornung hatte die damalige „Direktion des deutschen Theaters" in Wien, an deren Spitze der Freiherr von Bender stand, sich „zu einer dem Werte des Stückes angemessenen Belohnung, hundert und mehr Gulden für ein Stück zu geben, sobald man es auf die Bühne bringt", erboten und dabei ausdrücklich erklärt, „die Belohnungen sollen keine Preise auf das beste Stück seyn". (Vgl. J. H. F. Müllers Geschichte und Tagebuch der Wiener Schaubühne. Wien 1776. S. 25 ff.)

zugesichert; und wenn man die einzelnen Bestimmungen der damals erlassenen Ankündigung[1] (vom 14. August 1770) liest, so kann man sich auch des Eindruckes nicht erwehren, daß sie in gewissen Punkten das direkte Vorbild für Schröder und seine Mutter gewesen ist. Aber dadurch verliert die That der beiden keineswegs an Wert. Denn in Wien handelt es sich um eine große, unter staatlichem Schutze stehende Bühne, welche der edle Ehrgeiz Maria Theresias zu einer mit der italienischen Oper und dem französischem Schauspiel, die bisher in Wien dominiert hatten, konkurrenzfähigen Anstalt, zu einer Musterbühne mit allen ihr zu Gebote stehenden Machtmitteln umzugestalten entschlossen war.

Schröder aber gab, indem er thatsächlich von 1775 an jede auf seiner Bühne aufgeführte Dichtung honorierte, dadurch, als ein der Willkür und den Launen des Publikums schutzlos preisgegebener Privatunternehmer, ein Beispiel, das gerade, je länger eine gesetzliche Regelung des Verhältnisses zwischen Bühne und Autor auf sich warten ließ, um so segensreicher gewirkt hat. Den Bühnen, die etwas auf sich hielten, erwuchs daraus eine Pflicht des Anstandes, der sie sich wohl oder übel fügen mußten.[2]

Freilich kann nicht geleugnet werden, daß gerade die Form der Honorierung, welche in der Ankündigung in den Vordergrund

[1] „Für jedes neue Trauer- oder Lustspiel, wovon man auf der hiesigen Bühne Gebrauch machen wird, erbietet man sich dem Verfasser zu einer Erkenntlichkeit von 100 Gulden. Für kleinere Stücke von 3 und 2 Aufzügen auf die Halbscheid, und für Nachspiele von 1 Aufzuge zum Dritttheile. Bei wohlgerathenen Übersetzungen setzen wir das Honorarium auf die Halbscheid fest." Außerdem heißt es — und insofern ward in Hamburg das Verhältniß also gerade umgekehrt —: „Man wird bey Schauspielen, welche das Glück haben sollten, einen außerordentlichen Beyfall zu erhalten, seine Erkenntlichkeit nicht auf die bestimmte Summe allein beschränken; die Verfasser solcher Stücke dürfen neben dem bestimmten Preise auf unsere verhältnißmäßige Dankbarkeit rechnen." (Müllers Geschichte und Tagebuch S. 64 f. Vgl. auch Müllers Abschied rc. (1802) S. 82 f.)

[2] Am 13. Februar 1777 wurden in Wien die bisher bestandenen Bestimmungen dahin abgeändert, daß den Autoren die Bruttoeinnahme der 3. Vorstellung als Honorar zu zahlen sei. Theaterjournal für Deutschland 1779. S. 17 f.

gestellt wurde, und die durch gewisse Äußerlichkeiten — vor allem die gewünschte Anonymität des Autors — den Hauptanlaß zur Verwechselung mit einem gewöhnlichen Preisausschreiben gegeben hatte, in der Praxis sich nicht bewährte.[1] Die Bezeichnung als „Preisstücke", zu der sich die Direktion nachträglich bewegen ließ, erweckte, wie bei unseren modernen, mit einem Preis belasteten Dichtungen, unwillkürlich von vornherein im Publikum Erwartungen, die diese „guten, brauchbaren" Stücke nicht immer erfüllten. Dazu kam aber, daß zunächst die deutsche dramatische Dichtung keineswegs entsprechend auf diese „Ermunterung" reagierte.

Ungefähr ein Jahr nach dem Erlaß der Ankündigung gab die Direktion den ersten Band des Hamburgischen Theaters[2] heraus, das bestimmt war, in regelmäßiger Folge die angenommenen Stücke zu veröffentlichen. Der Band enthielt ein Trauerspiel (Klingers Zwillinge), ein Lustspiel (K. G. Lessings reiche Frau) und zwei Bearbeitungen aus dem Englischen. Für den Anfang ja ganz gut; aber doch klang aus den Worten der Vorrede, in denen auf einige skeptische „Wenns" und „Abers" im Deutschen Merkur kräftig erwidert wurde, ein leiser Oberton der Resignation: „Zur heilsamen Beförderung und Erreichung jeglicher guten Absicht gehören nothwendig zwei Haupterfordernisse, ohne die sie allezeit unbefördert und unerreicht bleiben wird — unverbrüchliche Bindung an gegebenes Wort und Handschlag gegen jeden thätigen und brauchbaren Mitarbeiter und anhaltender beschlossener Ernst, was sich auch dann und wann für Verdrießlichkeiten und Verzögerungen ereignen

[1] Auch hierfür war die Wiener Bestimmung Vorbild gewesen: „Diejenigen Stücke, welche man aus was immer für einer Ursache nicht sollte nützen können, werden den Einsendenden sogleich zurückgestellt, und davon nie einige Erwähnung gemacht werden. Wir wünschten daher vielmehr, daß die Verfasser ihre Stücke, nach der Art der Preisschriften, mit einer Aufschrift auf dem Stücke und einem ebenso bezeichneten verschlossenen Zettel, der ihren Namen enthielte, einsenden möchten" u. s. w. J. H. F. Müllers Geschichte u. Tagebuch d. W. Schaubühne S. 65 f. u. „Abschied" S. 83.

[2] Hamburg 1776. Gedruckt bey J. J. C. Bode, und im Verlag der Theatral-Direction. Die Vorrede ist datiert: „Hamburg, im Mai 1776."

möchten. Befriedigung genug, daß denn schon einige gekommen sind; sie werden das gefühlte Verdienst haben, sich Nachfolger ihresgleichen zu erwirken: und das war die Absicht." Aber trotz der Mahnung am Schluß: „Wir hängen nur noch den Wunsch und die Bitte an Deutschlands Dichter an, dies Werk zu unterstützen. Ihr Eifer und unser Dank und Aufmunterung können uns in den Stand setzen, das eigentlich Ausländische zu entbehren, und den frommen Gedanken vom Nationaltheater zur Wirklichkeit zu bringen," war der zweite Band, der um Pfingsten 1777 erschien, nicht geeignet, in dieser Beziehung hoffnungsvoller zu stimmen: „Wir geben darin, was wir haben, und überlassen es den Dichtern, die uns Künstlern vorangehen müssen, ob wir unsere Zuschauer und Leser bald nach Wunsch und Versprechen mit neuen Früchten der deutschen Muse zu beschenken und unterhalten haben werden. Freudig werden wir ihnen folgen ans Ziel, das sich zwar Enthusiasmus, aber nicht getäuscht von Imagination, vorgesteckt hat; und welche Zufriedenheit für sie in der wachsenden Zufriedenheit redlicher Landsleute, denen das Etwas nach deutscher Art und Kunst unverrückt in jedem Fache als Vaterlandspflicht am Herzen liegt. Wir sehen unseren Hoffnungen auf sie und das Publikum zutraulich entgegen und schmeicheln uns, von beyden jedes befördernden Beystandes." Diesem zuversichtlichen Tone der Vorrede entsprach wenig der Inhalt: abermal zwei deutsche Originale, Großmanns Henriette und Schinks Trauerspiel Gianetta Montaldi, und zwei lokalisierte Übersetzungen. Die Vorrede zum dritten Bande,[1] der nur Bearbeitungen enthält, macht denn auch ausder Enttäuschung kein Hehl mehr: „Man sollte billig halten, was man verspricht. Doch glaube ich, daß der Entschuldigung verdient, der gerne halten will und nicht kann. — Zwey Originale und zwey umgearbeitete Stücke anderer Nationen dem Publikum jährlich zu geben, schien mir äußerst wahrscheinlich; und doch hat mich der Erfolg gelehrt, daß ich viel zu viel versprochen, obgleich die

[1] Hamburg 1778. Gedruckt bei J. M. Michaelsen und im Verlag der Theatral-Direcktion. Die undatierte Vorrede ist zum erstenmal von Schröder unterzeichnet.

Anzahl der eingesandten Stücke beträchtlich ist. Ich würde auch schon mit dem zweyten Bande[1] geendigt haben, wenn ich nicht geglaubt, auch durch Bearbeitungen dieser Art dem deutschen Theater zu nützen."

Der vierte, 1781 erschienene Band enthält nur vier Bearbeitungen aus der Feder Schröders.

Das Resultat, im ganzen vier deutsche Originale und etwa ein Dutzend Übersetzungen, konnte allerdings zur Fortsetzung nicht ermutigen. Trotzdem hat Schröder auch in der Folge an dem Prinzipe festgehalten, wenn er auch die unglückliche Bezeichnung „Preisstück" fallen ließ und die Bedingungen der Honorierungen, wie es scheint, etwas änderte.[2]

Die Ursache aber für die befremdende Zurückhaltung der berufenen deutschen Dramatiker gegenüber dem großherzigen Anerbieten ist vielleicht in den eigentümlichen Schicksalen von Leisewitz' Julius von Tarent zu suchen, das manchen vorher Geneigten abschreckte.

Merkwürdig! Mit so ausgesuchter Klügelei Mutter und Sohn alle Möglichkeiten glaubten vorgesehen zu haben, so sorgfältig sie sich gegen die aus der Einsendung zweier oder mehrerer Bearbeitungen eines und desselben Stückes ergebenden Mißverständnisse und Verdrießlichkeiten glaubten geschützt zu haben, sie entgingen ihrem Schicksale nicht. Es ereignete sich, was keiner erwarten und keiner im voraus verhüten konnte. Drei Dramatiker waren gleichzeitig auf denselben Stoff verfallen, und alle drei sandten ihre Arbeiten nach Hamburg. Bruderfehde und Bruder-

[1] Bereits im Oktober 1776 sah der Wiener Schauspieler J. H. F. Müller bei Himburg in Berlin einen Brief Schröders, worin dieser Himburg die Fortsetzung des Hamburgischen Theaters antrug, weil er als Direktor zu viel Geschäfte habe, auch mit dem Buchhandel nicht umzuspringen wisse. S. bot Himburg vier Stücke zum zweiten Teil an, die er H. für das bezahlte Honorar und noch billiger lassen wollte. Himburg schien damals geneigt, darauf einzugehen. J. H. F. Müllers Abschied von der K. K. Hof- und National-Schaubühne. Wien 1802. S. 116. Vgl. auch Schröders Brief an Gotter v. 24. Oktober 1777. (Schröder und Gotter. S. 80.)

[2] Vgl. J. Chr. Brandes. Meine Lebensgeschichte. 2. Aufl. 1807. III. S. 212 f.

mord behandelten Klingers Zwillinge, Bruderfehde und Brudermord Leisewitz' Julius von Tarent, Bruderfehde und Brudermord „Die unglücklichen Brüder eines Ungenannten, in dem man neuerdings die erste Fassung von Traugott Benjamin Bergers „Galora von Venedig" hat erkennen wollen. Was war hier zu thun? „Die unglücklichen Brüder" wurden sehr bald als „zu leer an Handlung, nicht überdacht und reif genug" aus der Konkurrenz ausgeschieden. Über die Vorgänge innerhalb des „Preisrichterkollegiums", das nun zwischen Leisewitz' Julius und Klingers Zwillingen zu wählen hatte, und das schließlich sich für Klinger entschied, sind die verschiedenartigsten und abenteuerlichsten Erzählungen verbreitet, so daß es wohl lohnt, der Sache näher zu treten, zumal der mythische Nebel, nachdem einmal das Hauptmißverständnis beseitigt ist, gar nicht so schwer zu zerteilen ist.

Der offizielle Bericht der Direktion, die sich mit ihren Beratern wider Erwarten durch diesen Zwischenfall zu der Rolle eines Preisrichters verdammt sah, ist so knapp wie möglich gefaßt. Das zweite Drama, heißt es, Julius von Tarent, „handlungsvoll, schön dialogiert, voll Verve und Geist; alles entdeckt den Kenner der Leidenschaft, den denkenden Kopf, den Sprecher des menschlichen Herzens und kurz — den Dichter von Talenten; es war des Preises entschieden wert, bis ihm das dritte, die Zwillinge, denselben dadurch abgewann, daß es die mächtige gewaltige Triebfeder der unentschieden gebliebenen Erstgeburt voraushatte." „„Wer beweist mir, daß nicht ich der Erstgeborene von uns Zwillingen war?"" Das entflammt den wilden, hintennach gesetzten Guelfo, und darüber fallen sie beide."

Danach könnte es scheinen, als sei durch das später eingereichte Drama Klingers, Leisewitz der sichere Preis gewissermaßen aus den Händen gerissen worden. Dem war aber nicht so. Vielmehr erklärten Bode und Brockmann sich von vornherein mit großer Entschiedenheit für die Zwillinge. Frau Ackermann war um der gewaltigen dramatischen Accente, von denen sie sich die größte Wirkung auf das Publikum versprach, geneigt, ihnen zuzustimmen. Andere ins Vertrauen gezogene

Freunde waren unentschieden, ließen sich zum Teil umstimmen und wurden zum Teil überstimmt. Schröder schlug den Ausweg vor, beide zu honorieren. Dem widersprach aber seine Mutter im Interesse der Kasse, und Bode pflichtete ihr eifrig bei, in dem Gefühl, ohnehin schon durch sein Anstiften die Kasse seiner Freunde mit einer Ausgabe belastet zu haben, von der es doch fraglich war, ob sie sich entsprechend rentieren würde. Außerdem aber machte er das Bedenkliche des Präcedenzfalls geltend, wenn man einmal sich bereit finden ließe, mehrere Behandlungen desselben Themas gleichzeitig zu honorieren. So fiel die Entscheidung zu Gunsten Klingers, und Schröder, der gern aus eigener Tasche das zweite Honorar bezahlt hätte, wenn seine bescheidenen Mittel es gestattet hätten, mußte zufrieden sein, daß er ein Jahr später auch den Julius, natürlich unter für den Dichter weniger günstigen Bedingungen, doch noch seinem Repertoir einverleiben durfte.[1]

Aber diese Sprödigkeit der deutschen Dramatiker — die, wie gesagt, vielleicht durch die vielbesprochene Leisewitzische Affaire veranlaßt ward — ward von dem jugendlichen Direktor keineswegs als bequemer Vorwand benutzt, den einmal auf neue Bahn gebrachten Karren wieder resigniert ins alte ausgefahrene Geleis zurückschlurren zu lassen. Im Gegenteil: es ward ihm zum Sporn, mit gesteigerter Energie, selbst Hand anzulegen und seine Kräfte zu verdoppeln.

---

[1] Ich folge in dieser Darstellung dem bisher, soviel ich sehe, von Allen übersehenen Berichte F. G. Zimmermanns in seinen „Dramaturgischen Blättern für Hamburg“ (1821) II. S. 87 f. Zimmermanns Bericht fußt offenbar auf direkten mündlichen oder schriftlichen Mitteilungen F. L. Meyers, der bekanntlich in seiner Biographie Schröders den vielberühmten Streitfall kaum mit zwei Worten erwähnt. Für Meyer, als Gewährsmann, sprechen, abgesehen von innern Gründen, noch gewisse charakteristische Eigentümlichkeiten der Ausdrucksweise. Nur ein Bedenken steht der absoluten Glaubwürdigkeit dieses Berichtes entgegen: die Erzählung F. L. Schmidts in seiner Geschichte der Hamburgischen Theaters (Almanach fürs Theater. 1810. S. 66). „Es ist dem litterarischen Publikum unerklärlich geblieben, warum Klingers Zwillinge neben Julius von Tarent den Preis erhielten. Die Beurtheiler waren dabei außer Schuld. Leisewitz hatte sein Manuscript an einen

Allerdings that es not, mehr denn je. Denn gerade das Jahr 1775, das so stolz und hoffnungsfreudig mit dem Appell der hamburgischen Bühne an die deutschen Dichter begonnen hatte, sollte aus der, mit ihrem Leiter in reiner Hingebung an die Kunst, reichem, sprühenden Talent und heiligem Ernst wetteifernden, Künstlerschar gerade die jugendliche, reizvolle Gestalt hinwegraffen, die den meisten in ihrer hinreißenden Natürlichkeit als der glänzendste Stern nicht allein dieses Kreises, sondern überhaupt der deutschen Bühne erschien.

Am 23. August 1774, am Tage der ersten Aufführung des Clavigo, vollendete Charlotte Ackermann ihr 17. Lebensjahr. Drei Tage darauf erschien in den Adreß-Comtoir-Nachrichten ein Gedicht:

„An die Demoiselle N. N.

Am Tage ihrer Geburt.
1774. 23. August.

So keimte jüngst des Gartens Zierde,
Die Ros' aus ihrer Knosp' hervor.
Nun steht sie da in voller Würde
Und hebt ihr stolzes Haupt empor.

Vergebens wagt's ein Schwarm von Bienen,
Und buhlt und flattert um sie her:
Ein Zephir widersetzt sich ihnen
Verscheucht das buhlerische Heer.

---

hiesigen berühmten Gelehrten geschickt, der die Abschrift mehrere Monate unter seinen hiesigen Freunden zirkulieren ließ; unterdessen wurden die Zwillinge durch Goethe eingesandt und angenommen." Da Schmidt unter Schröders Augen schrieb (vgl. I. S. 326, Anm.), so verdient allerdings seine Erzählung besondere Beachtung. Aber der Widerspruch zwischen beiden Berichten ist doch nur scheinbar. Der auf Meyer zurückgehende giebt die wesentlichen entscheidenden Umstände, Schmidt berührt nur einen an sich nicht ausschlaggebenden Nebenumstand, der Leisewitz' ungünstigere Situation noch verschlechtert hat. Eigentümlich ist — und das spricht gegen Schmidts Glaubwürdigkeit —, daß der offizielle Bericht die Sache gerade umgekehrt darstellt: Die Stimmung war für Leisewitz, da kamen die Zwillinge, und man entschied für diese.

Wenngleich ein Wurm am Stengel klettert
Und nagt, auch er zernagt sie nicht,
O wehe dem, der sie entblättert!
Wohl dem, der diese Rose bricht!"

Die Verse sind herzlich mittelmäßig, doch könnte in all der Unbeholfenheit der Kerngedanke: „Du bist der allgemeine Liebling, Du stehst in unser Aller Schutz" kaum ergreifender zum Ausdruck kommen. Aber auch etwas, wie Sorge, glauben wir herauszuhören; eine Sorge um den Wurm, der am Stengel nagt. Wer bürgte dafür, daß er die zarte Blüte nicht doch zernagen werde!

Den ungeheuren physischen und psychischen Anstrengungen, welche ihr ihr Beruf und ihr leidenschaftlicher Ehrgeiz, der doch frei war von persönlicher Eitelkeit, täglich zumutete, hätte auch ein kräftigerer Organismus schwerlich ohne Schaden auf die Dauer widerstanden. Und sie war zart, die, noch ein halbes Kind, Leidenschaften darzustellen hatte, deren Bild selbst das reife Weib nie ohne gewaltigste seelische Erschütterung, der künstlerischen Illusion der Menge zuliebe, künstlich in sich erzeugt. Und doch scheint keiner von denen, die zunächst berufen waren, über ihr zu wachen, daran gedacht zu haben, ihr eine Schonung aufzuerlegen, die sie selber verschmähte. Auch das Memento, daß im Herbst 1774, unmittelbar vor der Aufführung des Götz, die Zeitungen zwei Wochen lang verkünden mußten, wegen Unpäßlichkeit der jungen Schauspielerin sei das Repertoir nicht vorauszubestimmen, scheint damals niemand,[1] am

[1] Doch schrieb schon ein Jahr vor ihrem Tode der intime Feind des Hauses, Albrecht Wittenberg: „Sie scheint für das Theater geboren zu seyn und man sieht es ganz deutlich, daß sie sich demselben aus Neigung, aus natürlichem Triebe widmet. Es lodert Etwas in ihrer Brust, das sie antreibt, sich ganz dieser Kunst zu ergeben; sie ist ein kleines ruhmbegieriges Ding, und ich glaube, sie wäre im Stande, sich aufzuopfern, wenn sie nur den Beyfall der Zuschauer zur Belobung erhält. Wenigstens habe ich nicht selten zu bemerken Gelegenheit gehabt, daß sie sich außerordentlich angreift, und obgleich die gütige Natur sie mit außerordentlichen Kräften für ihre Jahre begabet hat, dieselben gleichwohl so sehr erschöpfet, daß man befürchten muß, sie werde nicht lange im Stande seyn, ihre Kunst zu treiben." (A. D. W. z. Ehre der Lektür II. S. 218.)

wenigsten sie selber beachtet zu haben; sie, die nie an sich, immer zuerst an andere dachte, für andere sorgte.

Es ist das keine gedankenlos einem ihrer zahlreichen jugendlichen Verehrer nachgesprochene Redensart.

Vor mir liegen die lautersten Zeugen, eine Anzahl von ihr geschriebener Briefe aus den Jahren 1773 und 74, aus denen die viel gepriesene und viel verwöhnte uns unter vier Augen als ein so kindlich reines und doch über ihre Jahre besonnenes, selbstloses Geschöpf entgegentritt, daß man den auf den ersten Blick grotesken Kultus, der nach ihrem Hinscheiden von ihren zurückbleibenden Freunden mit ihr getrieben wurde, vollauf versteht. Es sind Briefe, gerichtet an den jungen Licentiaten Johann Arnold Heise,[1] den nachmaligen Bürgermeister von Hamburg.

Liebesbriefe, aber nicht im gewöhnlichen Sinne. Denn nicht sie, sondern ihre ältere Schwester Dorothea liebte Heise.[2] Und nun ist es die fünfzehnjährige Charlotte, die, anfangs mütterlich abratend, dem ungestümen Liebhaber zuspricht, später, da seine Leidenschaft stärker ist als ihre Vernunftgründe, zwischen ihm und der anspruchsvollen, reizbaren Schwester in liebenswürdigster Weise, oft ohne daß jene davon weiß, den ausgleichenden Vermittler spielt.

„Ist den nichts vermögend, sie von einer Kranckheit zu heilen, die nicht allein Ihr Herz, sondern auch Ihren Verstand angreift," schreibt sie im ersten Brief, im März 1773. „Können Sie an meiner Freundschaft zweifflen? ich habe Ihnen keine Hofnung gemacht, wo ich keinen Schimmer davon sahe. Sie haben mir nicht geglaubt: — sie sind es itz selbst gewahr worden. Vermag ich noch wohl etwas über Ihnen: so thun sie wenigstens itz, was ich Ihnen sagen will. — ich laß gestern abend meiner Mutter Ihren Brief vor. Wir haben beyde geweinet, und ich mich beklagt

[1] Ich verdanke ihre Benutzung der Liebenswürdigkeit von Heises Urgroßneffen, Herrn Dr. Ernst Baasch, Vorstand der Kommerzbibliothek in Hamburg, welchem ich für diese persönliche Liebenswürdigkeit den für mannigfache von Amts wegen mir geleistete Förderung bereits in dem Vorwort zum ersten Bande abgestatteten Dank aufs wärmste hier wiederhole.

[2] H. hatte wirklich, wie aus den Briefen hervorgeht, ernstlich die Absicht, Dorothea Ackermann zu heiraten.

— das Sie nicht mehr Vertrauen in meiner Freundschaft setzten....... Ich habe Ihr (Dorothea) kein Wort von Ihren Briefen gesagt, ich muß so genug Erdulden, meine Schwester ist mir böse und vermuhtlich Ihrentwegen."

„Ich habe," schreibt sie ein Jahr später, „jeder zeit gesucht, meinen Rechschaffenen Freunden zu dienen. Sie haben den Stärckſten anspruch darauff, wenn man aber die Unmöchlichkeit sieht, so muß man sie wenigstens tröſten. ich Erwarte sie Sonnabend Abend um 7 Uhr. Die Zeit wird Ihnen (zwar nicht um meinetwillen) sehr lang vorkommen. allein desto beßer, suchen Sie unter dieser Zeit sich in Gesellschaft anderer Frauenzimmer aufzuheitern, welches Ihnen, wenn Sie es sich vornehmen, gewiß gelingen wird. Haben Sie mir aber unter dieser Zeit noch was zu sagen, schreiben Sie es mir. ich werde wohl vorsehen, das Sie Sonnabend nimand anderß sprechen, als allenfals meine Mutter und Ihre beſtendige Freundin!

Charlotte Ackermann."

„Es ist nicht nöhtig," schreibt sie einen Monat später, nachdem eine sehr gereizte Auseinandersetzung zwischen Dorothea und ihrem Freier stattgefunden, „Ihnen erst zu sagen: wie sehr mich Ihr Brief gerührt hat; ich kann mich nicht Verſtellen, und gestehe Ihnen, das Sie ein Mann sind, den ich sehr glücklich zu sehen wünschte. allein verkennen Sie meine Schwester nicht; sie ist meine Schwester! wir sind alle von einer Mutter! die nicht so schlecht dencken Kann, und die uns dencken gelehrt hat! Hat Eines von uns (das von Ihrer Erziehung in der besten Zeit seiner Bildung entfernet gewesen),[1] Mängel der Lebensart bekommen, so sehen Sie auf sein Herz, das warhafftig gut ist! und Urtheilen nicht nach dem Scheine. Setzen Sie Sich in der Situation meiner Schwester! und darnach richten Sie sie! nach meinen gedancken ist sie mehr zu beklagen als zu schelten. Sprechen Sie mit meiner

[1] Sie meint offenbar ihren Stiefbruder, der, wie es scheint, durch schroffes Wesen den Freund verletzt hatte; die Verstimmung darüber glauben wir noch aus dem Berichte herauszuhören, den der alte Heise F. L. Schmidt über Schröder und seine Schwestern lieferte.



CHARLOTTE ACKERMANN

Mutter! Sie ist eine aufrichtige Frau und unsere Führerin! ich hoffe, das wird Ihnen am meisten nützen. Diesen Raht gebe ich Ihnen, es ist der zweyte Vernünftige, den ich Ihnen gebe, bis dahin werde ich Ihre Briefe behalten: tragen Sie keine Sorge, Sie sind in den Händen Ihrer aufrichtigen Freundin Ch. A." p. S. ich dancke Ihnen für Ihren Feindschaftlichen Raht, den Sie mir in ansehung Ihres geschlechtes geben, ich werde Ihn gewiß nützen."

„Ey!" Ey!" neckt sie übermütig den angeblich Kurierten ein paar Wochen später (5. Mai 74.) „Die Veränderung kam ja sehr geschwinde — Verliebt sind Sie noch, aber nicht mehr so verblendet; ach ja Sie sind es noch mehr als zu sehr, Ihr Herz lag auf dem Pappiere. ich sahe hinein nnd fand das Ihre angenommene Warscheinliche Veränderung Keine Veränderung ist. ob ich gleich sehr wünschte das es wahr sein möchte; ich will Ihnen also glück dazu wünschen, so unglaubig ich auch in disen falle bin. O hätten Sie im anfang das geschrieben, und auch etwas danach gehandelt. Sie hätten mehr ausgerichtet. doch diß ist ja itzt vorbey und Sie sind ja itzt, (wie Sie behaubten wollen) schon zur Hälffte genesen. ich will den Hersen Segen darüber sprechen. Doch warten Sie, itz kommt das beste. — auch wir haben etwas mit einander auszumachen. Bilden Sie sich nur ja nicht ein, das ich es so geduldig hinnehmen will. meine Rache soll Schröcklich sein. ich habe schon eine Kleine an Ihnen ausgeübt, ich will sie auch mit allermöchlichen Schaden-Freude Erzählen.

Es wäre heute sehr gut angegangen das Sie meine Mutter, das Liebe Unempfindliche Mädchen (wie Sie sie zu nennen beliben) und meine Wenigkeit zu Hause angetroffen hätten und zwar alleine denn wir haben Keinen Besuch. um Ihnen die Zeit so lang als möchlich zu machen, so werde ich heute Madame Telonius besuchen — desto besser (werden Sie sagen) desto lieber komme ich, wenn Sie nicht zu Hause sind, — aber großen Danck! auch dafür ist gesorgt. meine Schwester soll auf ausdrücklichen Befehl heute zur Mademoiselle Willers gehen und Mama soll Besuch

von Madame Sacco bekommen, und damit ich mir auch die letzte Freude nicht verspare, so kann ich Sie Versichern, das alles von meiner Einrichtung herrührte. Das ist nur eine Kleinigkeit von dem, was ich Ihnen zugedacht habe, wenn ich Sie mündlich sprechen werde. und dises soll (so lautet mein Befehl) morgen nachmittag geschehen, oder auch morgen gegen Abend. Meine Straffe soll Ihres gleichen nicht haben: ich will Sie lehren ein Kleines Empfindliches Stoltzes Geschöpf zu Reitzen."

Man sieht, die anmutige, schalkhafte Briefschreiberin, deren gutes Herz auch „auf dem Pappiere" liegt, leibhaftig vor sich und fühlt sich unwillkürlich hingezogen zu dieser, Kindlichkeit der Empfindungen mit frauenhafter Reife vereinigenden, Persönlichkeit, die auch nicht im leisesten die Schauspielerin verrät. Alles offen, klar, durchsichtig.

Und doch, so wolkenlos, wie es nach diesen Äußerungen scheinen könnte, war der Himmel des „Kleinen, Stoltzen Empfindlichen Geschöpfes" keineswegs. Es ist aber bezeichnend für die tapfere Natur, daß eine Andeutung davon ihr nur gelegentlich, wider Willen fast, entschlüpft. Um so rührender wirkt die Nachschrift in einem der ersten Briefe: „ich wünsche, das die Rache des Himmels bey Ihnen aufhöre und bey mir anfangen möchte. Doch diß ist nicht mehr nöhtig. Sie ist schon im Höchsten grade Erfüllt."

Das ist die einzige Äußerung, außer jener über das Verhältnis zu ihrer Schwester, die verrät, daß dieses viel beneidete, durch sein Dasein überall Freude bereitende, Geschöpf in sich und mit sich manches durchzukämpfen hatte, von dem gerade ihre nächsten Angehörigen nichts ahnten. Den Freunden des Hauses freilich, die nicht bloß die glänzende Außenseite sahen, die Gelegenheit hatten, ihr im täglichen Verkehr nahe zu treten, konnte nicht entgehen, daß auch sie, nicht allein unter der Disharmonie der häuslichen Verhältnisse ebenso zu leiden hatte wie Dorothea, sondern daß sie auch infolge ihres ungemein reizbaren Temperaments auf derartige Dissonanzen momentan stärker reagierte, durch sie tiefer erregt und erschüttert wurde, als die übrigen Mitglieder des Hauses. Aber dies ward aufgewogen durch die Leichtigkeit und Beweglichkeit einer Stahlfedernatur, die sofort

wieder in die Höhe schnellte, sobald der äußere Druck gehoben, oder ein stärkerer freudiger Affekt die gegen diese Berührungen nicht minder leicht empfindliche Seele in Schwingungen versetzte.

Im Gegensatz zu Dorothea war Charlotte ursprünglich eine lebensfreudige Natur, geschaffen, Freude zu genießen und Freude zu spenden. Dieser Sonnenschein, der von ihr ausging, und dessen Reflex ihr wieder Menschen und Dinge um sie her wie in einer goldenen Wolke zeigte, machte sie zum Liebling aller, nicht nur derer, die sie auf der Bühne als Künstlerin bewunderten, sondern ebenso, ja mehr noch derer, die ihr im Leben menschlich nahe traten. Ein kindlich reines Herz, ein für ihre Jahre, ihren Stand und ihr Temperament ungewöhnlich ernster religiöser Sinn vereinten sich in ihr mit einer leidenschaftlichen Liebe zu ihrer Kunst. „Sie glich", berichtet aus der Zeit ihres Konfirmationsunterrichts Johann Arnold Heise,[1] „in Wahrheit den inspirierten Jüngern zur Zeit des ersten Christenthums. Ich habe sie oft getroffen, indem sie den Katechismus und ihre Rolle wechselseitig lernte, mich stumm begrüßte und fort memorierte, während sie hin und wieder ein Wort zu unseren Gesprächen gab, bis sie mich endlich mit dem vollsten Ernst aufforderte, sie zu überhören, und zwar erst den Katechismus und dann die Rolle. Ihr keusches, völlig sittliches Gemüt fand in dieser seltsam scheinenden Mischung der Beschäftigungen nichts Anderes, als die reine und gleiche Pflicht des Christen wie ihres Berufs."

„Sie war gut im strengsten Sinne des Wortes", schreibt lange Jahre nach ihrem Tode (1794) ein Anderer[1] von ihr und belegt dieses Urteil mit einer allerdings sehr charakteristischen Anekdote: In einem Kreise von Schauspielerinnen wird über eine Abwesende, es war die kokette Madame Sacco, geborene Richard, gespöttelt. Charlotte aber wendet sich an einen ihrer Freunde und sagt „mit dem Tone der Wahrheit und des Unwillens: Sehen Sie doch meine S. an, es ist doch wahrlich ein niedliches Weib, nur der Neid kann ihr das absprechen wollen."

[1] F. L. Schmidt, Denkwürdigkeiten I. 251 f.

[1] Schütze, Hamburgische Theatergeschichte S. 404.

Es ist selbstverständlich, daß es dem klugen, liebenswürdigen Mädchen, der genialen, die Sinne bethörenden Schauspielerin nicht an einer Schar von leidenschaftlichen Bewunderern und Verehrern fehlte, darunter auch solchen, denen es nicht nur um einen freundlichen Blick, um harmloses Geplauder zu thun war. Aber mit Argusaugen wachten Mutter und Bruder und duldeten auch nicht die leiseste Annäherung, die den Stolz des Hauses, den makellosen Ruf, wenn auch nur zum Schein hätte gefährden können.

Ähnliche Sorge spricht aus den oben angeführten Versen, und daß auch die Freunde des Hauses es an gelegentlichen Warnungen nicht fehlen ließen, sehen wir aus den Briefen an Heise.

Für Einen aus dem näheren Kreise scheint sie ein lebhafteres Interesse empfunden und vor Diesem Heise sie ausdrücklich gewarnt zu haben: „Noch eins", schreibt sie in ihrem letzten Briefe, „Graap[1] oder Ihr Freund, wie Sie ihn nennen, hat auch Morgen kommen wollen, ich sehe sehr gerne wenn Sie Ihm mitbrächten. ich dancke Ihnen auch, daß Sie so einige Brocken von Ihrem Freunde in Ihren Briefen setzen, ich bin weit Erkenntlicher gegen Ihre Warnungen als Sie gegen die Meinigen, ich habe Ihren Freund kennen lernen, indeßen Vergeßen Sie nicht ihn mitzubringen." Aber einen eigentlichen Herzenskonflikt verraten auch diese Zeilen nicht.

Und doch ist man geneigt, einen solchen, wenn nicht als die einzige, so doch als eine der Haupturſachen zu vermuten für die tragische Katastrophe, die im Mai 1775 über das Ackermannsche Haus hereinbrach und die weit über die Bannmeile der Stadt tiefste Trauer erweckte.

Am 4. Mai 1775 hatte Charlotte noch scheinbar in voller Gesundheit und Kraft in dem neuen Lustspiel, Die Temperamente, eine neue Rolle gegeben, am 8. in Brandes Komödie, Der Schein betrügt, mitgewirkt und im nachfolgenden Ballet, Der Böttcher, getanzt. Am 9. sollte Die Gunst der Fürsten gegeben

[1] Johann Gottfried Graape, dessen Name auch als einer ihrer Freunde auf einem von Suse bei ihrem Tode verfertigten Trauergedicht steht. Geboren 1747, war er damals Richter beim Niedergericht. Er starb 1796.

werden, in der sie als Rutland glänzte. In zwölfter Stunde mußte die Vorstellung wegen einer angeblichen Unpäßlichkeit der jüngern Demoiselle Ackermann geändert werden. Am Morgen des 10. Mai[1] erfuhr man, daß in der vorangehenden Nacht, um 1 Uhr, Charlotte Ackermann an einem Schlagfluß gestorben sei.

Die den meisten gänzlich unvermutete Trauerkunde versetzte die Bevölkerung in die größte Erregung, die Trauer war allgemein, und selbst an der Börse hatte man an diesem Tage kaum für etwas anderes Interesse, als die letzten Augenblicke des armen Komödiantenkindes.

Schon tags drauf brachten die Zeitungen zugleich mit der ersten kurzen schriftlichen Mitteilung[2] über das beklagenswerte Ereignis Stimmen leidenschaftlicher Klage aus dem Publikum und aus dem Kreise der Kollegen. Als der merkwürdigsten eine möge hier der, ein wenig theatralisch anmutende, aber sicher aus wirklich

[1] In den Sterberegistern der Petrikirche ist nach H. Uhde (Schmidt, Denkwürdigkeiten I. 255, Anm.) der 9. Mai notiert. U. hat sich große Mühe gegeben, aus einer Zusammenstellung der Angaben der hamburgischen Zeitungen den 10. Mai als wirklichen Todestag zu erweisen. Den schlagendsten Beweis hat er aber übersehen, das offizielle „Verzeichniß der gegebenen Vorstellungen von Ostern 1775 bis Ostern 1776" im „Anhang" zum 1. Bande des „Hamburgischen Theaters". Da heißt es:

„May

den 8ten Der Schein betrügt. Die Böttcher.

9ten (Sollte die Gunst der Fürsten gegeben werden; allein wegen der plötzlichen Krankheit der jüngern Demoiselle Ackermann wurde aufgeführet:)

Die kluge Ehefrau. Der Quäcker.

(In der Nacht um Ein Uhr starb Charlotte Ackermann durch einen Schlagfluß im Alter von 17 Jahren, 8 Monaten und 17 Tagen.)

15ten (Wurde auf Verlangen der Freunde des Theaters aufgeführt:)

Der Edelknabe" u. s. w.

[2] Sie lautete in den Adreß-Comtoir-Nachrichten: „Die hiesige Gesellschaft der Schauspieler hat einen unersetzlichen Verlust erlitten, da in der gestrigen Nacht die jüngste Dlle Ackermann durch einen schnellen Tod hinweggenommen worden. Sie starb in der Blüthe ihrer Jugend, von Allen, die sie gekannt haben, in ihrem Leben bewundert, in ihrem Tode beklaget."

traurigem Herzen kommende Erguß ihres Kollegen Brockmann seinen Platz finden, den er seltsamerweise an die Adresse Klopstocks richtete:[1]

„Ach sie ist gebrochen, die Rose, sie ist gebrochen! Unser Liebling, die Zierde der deutschen Bühne, unsre Emilie! sie ist dahin! — Ein unersetzlicher Verlust für uns, für ihre rechtschaffene Mutter, für ganz Deutschland. Wir können nicht mehr mit ihr, wir müssen um sie weinen; wie süß waren unsere vorigen, wie bitter unsere jetzigen Thränen. Liebenswürdiges großes Mädchen, so bist Du uns denn auf ewig entrissen? Auf ewig! o mein Freund, ich kann den schrecklichen Gedanken nicht denken, wir sollen sie nicht mehr sehen? nicht mehr ihr inniges, warmes, seelenvolles Spiel? — Keine Emilie, keine Olivie, keine Rutland mehr, — keine Rutland! Ach ihr letzter Schlaf ist gekommen, und sie wird nicht wieder für uns erwachen. Noch vor zwei Tagen; wie süß! wie liebenswürdig! und nun kalt, blaß, eine Leiche! — O mir schwindelt, Thränen! Thränen!!!"

Der allgemeinen Stimmung aber gab wohl, im Sinne und Stile der Zeit, den sinnigsten Ausdruck der Doktor Unzer in Altona, der damals dem Ackermannschen Hause persönlich noch ziemlich fern stand, in den Altonaischen Adreß-Comtoir Nachrichten:

„Ich hab einen kleinen Garten, darin blühen seit drey Tagen alle Bäume. Ich freue mich daran und lächle so in mir selbst den kommenden Früchten zu. Aber gestern kam ein tückischer Sturm und warf mir die besten Blüthen herunter. Ich weinte bitterlich darüber. — Gestern im May starb auch in Hamburg

[1] Er steht in den A.-C.-N. vom 11. Mai, unmittelbar hinter der Todesnachricht: „An Herrn K***" überschrieben, unterzeichnet: „B**." Wiederabgedruckt mit der Überschrift: „An Herrn Klopstock den Dichter", und mit dem ausgeschriebenen Namen Brockmanns am Fuße, ward der Aufsatz in der „Sammlung der durch den Tod der Demoiselle Magdalene Marie Charlotte Ackermann veranlaßten Gedichte und Aufsätze. Hamburg 1775. S. 8. — Über diese „Sammlung", der bald darauf eine „zweite" folgte, sowie über das aus beiden hervorgegangene: „Gesammelte Mitleiden beym Ableben der jüngern Dlle Charlotte Ackermann" vgl. Uhde, Flugschriften No. 23—26c.

Magdalene Marie Charlotte Ackermann, ein Mädchen von 17 Jahren. — Heute reißt der Sturm noch manche Blüthe herab, aber mich kümmerts nicht weiter! Denn nun — was ist Blüthe! was ist Frucht! — Aber sagt mir, wo wollt Ihr das Mädchen hinlegen? Wenn Ihr ein Stückchen Erdreich wißt, nur zehn Spannen lang, das nicht mit nächtlichen Sünden befleckt, durch zehnfachen Betrug nicht erwuchert ist, so grabt es auf und legt ihren holden Leib hinein" u. s. w. u. s. w.

Die Menge poetischer Trauerkundgebungen häufte sich, wetteifernd mit Blumenspenden, in den wenigen Tagen, die zwischen dem Tode und der Bestattung lagen, über der letzten Ruhestatt des Kindes fahrender Leute, wie über der Leiche eines auf dem Felde der Ehre gefallenen Helden.[1]

Im Trauerhause im Opernhof, wo nach althamburgischer Sitte die Leiche öffentlich aufgebahrt zur Schau stand, drängte sich bis in die elfte Abendstunde des 13. Mai eine unaufhörlich flutende Menge von Neugierigen und Leidtragenden, die noch einen letzten Blick auf die jedem Auge willkommene Gestalt werfen wollten. Der Leichnam war mit Blumen, Gedichten und Gemälden dicht bedeckt, als endlich gegen Mitternacht der Sarg geschlossen wurde. Am Nachmittag des folgenden Tages fand die Beerdigung vom Opernhofe aus statt. Eine unabsehbare Menge wartete schon stundenlang am Gänsemarkt und den Jungfernstieg entlang, als sich abends 7 Uhr der Trauerzug in Bewegung setzte. In tiefem, von den sonst bei derartigen großen Trauerkondukten schwer vermeidlichen Spektakelszenen wohlthätig abstechenden, Schweigen ward der mit jungfräulichen Myrthen und Frühlingsgrün geschmückte Sarg

---

[1] Die Hauptquelle für die Einzelheiten beim Tode und der Bestattung Charlottens ist der dem „Gesammelten Mitleiden" angehängte „Briefwechsel bey Gelegenheit des Absterbens der Demoiselle Charlotte Ackermann, einer deutschen Schauspielerin", den Schütze (Hambg. Theatergeschichte S. 435) Albr. Wittenberg, wohl mit Recht, zuschreibt. Aus ihm haben sowohl Schütze, wie nachmals besonders ausführlich H. Uhde („Charlotte Ackermann. Ein Erinnerungsblatt zu ihrem 100jährigen Todestage." Hamburger Nachrichten 1875, Nr. 110—113) geschöpft.

empfangen, und „jedermann begleitete stillschweigend mit thränenden Blicken“ die Leiche, bis sie bei der Petrikirche den Blicken der Draußenstehenden entschwand.

Solange Charlottens irdische Hülle noch über der Erde stand, war das Theater geschlossen. Am Tage nach ihrem Begräbnis wurde „auf Verlangen der Freunde des Theaters“ im Theater eine Art Totenfeier veranstaltet: Man gab Engels Edelknaben und Jesters Duell. Dann hielt Brockmann auf der schwarz ausgeschlagenen Bühne eine von Suse, einem Freunde des Ackermannschen Hauses, verfaßte Trauerrede[1] in Versen, die allerdings dadurch einen höchst merkwürdigen Abschluß fand, daß die Klage in eine Art Geschäftsempfehlung der Direktion ausklang:

„Von dem Grabe kommt nicht leer,
Edle Männer, fühlts — ihre ernste letzte Miene
Bring Euch oft hierher —
— Schützet die verwaiste Bühne.
Soll der Geist, der euch umschwebt, seines Wunsches
sich erfreun?
Wollt Ihr Freunde ihres Blutes seyn?
Sind verschwisterte Talente Euch noch immer werth?
Soll Charlotte sich darin geehrt
Eurer Freundschaft Zeugniß sehn?
Soll Thaliens freudenlose Hütte
Bey der Wiederkehr
Nicht von Freunden leer
Einsam, öde stehn?
Wirkt des theuren Mädchens Bitte,
Da wir weinend von Euch gehn?
Wenn wir wiederkehrten aus der Ferne,
Seht ihrs gerne? —“

„Die zahlreiche Versammlung“, lautet der Bericht, „antwortete einstimmig: Ja! worauf der Redner die ältere Demoiselle Ackermann auf den Schauplatz führte, welche vor Schmerz sprachlos mit einer tiefen Verbeugung von den gerührten Zuschauern Abschied nahm.“

---

[1] Abgedruckt in der „Zwoten Sammlung“ S. 28 ff.

Aber um welchen „Abschied“ handelte es sich denn?

Unmittelbar nach Charlottens Tode hatten Schröder und seine Mutter den Entschluß gefaßt, mit der Truppe Hamburg für einige Zeit zu verlassen. Hals über Kopf ward zur Reise gerüstet, in Lübeck die Spielerlaubniß eingeholt und vier Tage nach der Trauerfeier in Hamburg bereits dort mit den Vorstellungen begonnen.

So war für eine Weile der Künstlerkreis den Augen und Ohren der Hamburger entrückt, das Publikum hatte Zeit, sich an den Gedanken des Verlustes zu gewöhnen und sich der Gedanken über die Ursachen zu entschlagen. Und das war allerdings dringend zu wünschen. Denn noch hatte Charlotte kaum die Augen geschlossen, als sich über ihrem Leichnam ein Raunen und Flüstern erhob, als Stimmen laut wurden, die von geheimen, besonderen Ursachen der traurigen Katastrophe zu reden wußten, und die entschieden die Neigung zeigten, die nächsten Angehörigen Charlottens, ihre Schwester und ihren Stiefbruder, für ihren Tod verantwortlich zu machen. Dorothea selbst gestand nach Jahren einem Frager,[1] man habe Hamburg verlassen müssen, „weil das aufgebrachte Publikum Schröder mit öffentlicher Beschimpfung drohte.“[2] Danach erscheint uns denn auch die Schlußapostrophe der Suseschen Rede an das Publikum in einem etwas anderen Lichte. Den Hinterbliebenen mußte angesichts dieser Simmung alles darauf ankommen, schon jetzt ein klares Vertrauensvotum zu erhalten; der Schatten Charlottens durfte nicht zwischen sie und das Publikum treten.

Lag denn aber irgend ein Grund zu einer derartigen Be-

---

[1] F. L. Schmidt, Denkwürdigkeiten, herausg. v. H. Uhde I. S. 257.

[2] Meyer in seinem Übereifer, auch nicht den leisesten Makel auf dem Bilde des geliebten Freundes zu dulden, sagt über die Stimmung kein Wort, und beruft sich gegenüber (nur angedeuteten) „Verleumdungen, welche Bosheit sich erlaubte“, auf Brockmann, der am 6. Mai Ackermanns gekündigt gehabt und aus freien Stücken am 14. Mai seine Absage widerrufen habe, weil er die Familie durch sein Dableiben trösten wollte. „Er würde sie dieser Tröstung unwert geachtet haben, wenn er den Verlust nicht für unverschuldet gehalten hätte.“ Daß wir Deutsche dolus und culpa gleicherweise mit „Schuld“ übersetzen, wird bei dieser Beweisführung geflissentlich ignoriert.

schuldigung vor? Allerdings. Und zwar mehr Grund, selbst als das Publikum anfangs ahnte.

„Den plötzlichen Tod dieser jungen Schauspielerin schreibt man einem Glase kalten Wassers zu, das sie, vom Tanze erhitzt, am Montag (8. Mai), ausgetrunken hat und darauf mit entblößter Brust an ein offenes Fenster getreten ist. Es kann auch sein, daß sie, wie von einigen erzählt wird, auf dem Theater einige Verdrießlichkeiten gehabt hat, die von dem Stande der Schauspieler fast unzertrennlich sind. Ich lasse letztere dahingestellt seyn, indessen will der Tod, wie es im Sprichwort heißt, „eine Ursache haben"."

Die hämische Bosheit eines Albrecht Wittenberg[1] war es, welche wenige Tage nach dem Tode die von Mund zu Mund gehenden Gerüchte so in Schrift und Druck festlegte. Er war es auch, der zuerst öffentlich von „gewissen Besorgnissen" sprach,[2] die die Ackermanns veranlaßt hätten, Hamburg Knall und Fall zu verlassen.

Aber diesmal, wie gesagt, log er ausnahmsweise nicht. Die Erzählungen der beiden überlebenden Geschwister über die Vorgänge am verhängnisvollen Abend und am folgenden Tage, weichen zwar in Einzelheiten voneinander ab, (was, wenn man bedenkt, daß, als sie zum Reden veranlaßt wurden, mehr als dreißig Jahre seit der Katastrophe verflossen waren, kein Wunder ist,) in der Hauptsache aber stimmen sie genau, und daraus ergiebt sich unzweifelhaft,[3] daß Schröder von einer gewissen Schuld nicht ganz freizusprechen ist; aber

---

[1] Im ersten vom 10. Mai datierten Briefe des oben S. 167 Anm.; erwähnten „Briefwechsels".

[2] Achter Brief vom 16. Mai.

[3] F. L. Schmidt hat in seinen Denkwürdigkeiten (I. S. 224—226 und 253—257) mitgeteilt, was ihm im Jahre 1808 auf Befragen Schröder und Dorothea erzählt haben. Die obige Darstellung der Vorgänge beruht auf einer Kombination dieser beiden Berichte der einzigen damals noch lebenden Augenzeugen und kommt der Wahrheit dadurch, glaube ich, am nächsten. Dorotheas Bericht ist viel redseliger, an Einzelzügen, die aber das Gepräge der Echtheit tragen, reicher. Ihr kam das Interview offenbar ganz gelegen, während Schröder aus seinem Unbehagen kein Hehl machte und sich, nicht ohne Zeichen tiefer Bewegung, auf das Allernotwendigste beschränkte.

auch die Mutter hatte Ursache, sich nachträglich Vorwürfe zu machen, vielleicht auch Dorothea. Die jäh aufflackernde Zornmütigkeit der Familie, die im Augenblick alles Maß überschreitet, hatte ihr Opfer gefordert.

Schon am 3. Mai hatte es wegen des Kostüms im Böttcherballet zwischen Bruder und Schwester einen erregten Wortwechsel gegeben. „Ich machte ihr heftige Vorwürfe", erzählt er selbst. „Wie soll ich mich denn kleiden?" fragte sie. „Nach der Vorschrift", gab ich zur Antwort." Am 8. Mai ward das Ballet wiederholt, und Charlotte erschien wieder in einem seiner Meinung nach unpassenden Kostüm, jedenfalls gegen die „Vorschrift". Während des Tanzes murmelt er ihr durch die Zähne zu: „Was ist das? Dich soll das Wetter holen!" Unmittelbar von der Szene stürmt er in den Garten des Opernhofes, wo seine Mutter mit Dorothea und dem alten Freunde des Hauses, dem englischen Residenten Mathias, plaudernd saß. Kochend vor Zorn erzählt er die Impertinenz und droht: „Ich gehe ab." Inzwischen ist Charlotte, furchtbar erregt durch die öffentliche Zurückweisung, und genötigt, aus dem Stegreif auch die Solis ihres Bruders zu tanzen, keuchend von der Bühne abgetreten, hat in ihrer Garderobe die Fenster aufgerissen und hastig ein Glas Wasser hinuntergestürzt. In die mütterliche Wohnung zurückgekehrt, bietet sie guten Abend. Man dankt ihr nicht. Und als sie nach der Ursache fragt, erwidert die durch die Szene mit dem Sohne aufs höchste erbitterte Frau: „Geh, laß mich in Ruh, Ihr seid die Furien meines Lebens!" Fassungslos fragt Charlotte: „Auch Sie, Mutter, auch Sie?" Das war das letzte Wort, das man von ihr bei Bewußtsein vernommen hat. Weinend geht sie in ihr Zimmer, ohne etwas zu genießen. Später sieht man sie im Garten bitterlich schluchzend umhergehen, knieen und beten. Aber weder Mutter noch Schwester haben ein Wort der Beruhigung und des Trostes für die tief Erregte. Am anderen Morgen ist sie unfähig, aufzustehen. Man mochte es anfangs für Verstellung oder Laune halten. Doch läßt man sie gewähren. Als aber gegen Mittag noch einmal nach ihr gesehen wird, verraten auf den ersten Blick die furchtbar entstellten Züge schweres körperliches Leiden. Nun werden Ärzte gerufen. Der erste, der zur Stelle ist, erkennt den Ernst der

Lage und wendet die energischsten Mittel an. Der inzwischen herbeigeholte Hausarzt und noch ein dritter, der Subphysikus Dr. Cropp, geben gleich alle Hoffnung verloren. Bis um die erste Stunde des folgenden Tages dauert noch der Todeskampf, dann erst ist sie von ihren Qualen erlöst.

Das ist das äußere Bild der Ereignisse, wie es die nächsten Angehörigen festgehalten haben, und dessen wesentliche Züge ja auch in den gleich nach dem Tode umgehenden Gerüchten nachzuweisen sind.

Aber war denn eine verhältnismäßig so geringfügige Ursache, wie ein Streit zwischen Bruder und Schwester, ein Scheltwort der Mutter — beides wahrhaftig nicht seltene Vorkommnisse im Hause im Opernhof — wirklich eine hinreichende Erklärung für den plötzlichen Tod? Die Ackermanns selbst empfanden die Berechtigung dieses Zweifels und führten zur Erklärung an, einen Sturz vom Pferde,[1] wenige Wochen vorher, bei dem sich Charlotte vielleicht bereits eine innere Verletzung zugezogen habe, die nachmals ihren Tod herbeigeführt oder doch beschleunigt habe.

Das Publikum aber wollte an diesen Zusammenhang nicht recht glauben. Man munkelte von Selbstmord. Ihr verzweifeltes

---

[1] Nach Meyer, dessen Bericht über diese Ereignisse sich allerdings durch eine große Unzuverlässigkeit unter gleichzeitiger etwas verdächtiger unablässiger Beteuerung, er berichte nur die Wahrheit — die Erbitterung des Hamburger Publikums wird totgeschwiegen! — auszeichnet, verlegt diesen Unfall auf den 12. März; Charlotte habe bei einer Landpartie in der Nähe von Schleswig, während der Bruder am Spieltische saß, ein anscheinend zahmes Pferd bestiegen. Das Thier sei mit ihr durchgegangen auf ein oberhalb geschlossenes Scheunthor zu; sie sei aber noch vor dem Anprall vom Pferde gestürzt und habe lange „wie zerschmettert" gelegen. „Schröder merkte Unruhe an seinen Begleiterinnen, ward gedrängt, zur Stadt zurückzukehren, erfuhr aber die Ursache in den ersten Tagen nicht. Als er sie erfuhr, durfte er sich nichts davon merken lassen, um die Empfindlichkeit der Kranken nicht zu vermehren, welcher sogar die leise Öffnung ihres Schlafzimmers Schmerzen verursachte. Sie mußte in Schleswig sehr geschont werden." Ähnlich erzählte Schröder den Vorgang an Schmidt, der zuerst im Almanach fürs Theater 1810, S. 55 f. davon berichtete. Was Meyer dabei von Schröders Abneigung gegen das Reiten seiner Schwestern erzählt, ist jedenfalls stark übertrieben. Vgl. „Schröder und Gotter" S. 68 u. 71 (Anm. 24).

Gebahren am Abend, ihr Beten im Garten, der Werther, der, aufgeschlagen, auf einem Seitentischchen in ihrer Kammer lag,[1] waren allerdings in Verbindung mit dem so überraschend eintretenden Ende wohl geeignet, den Verdacht in dieser Richtung zu bestärken. Was hätte man nun gar gesagt, wenn man gewußt hätte, daß ein Fläschchen mit Opium, das ihr einige Tage vorher gegen Zahnschmerz verordnet war, geleert im Fenster stehend, gefunden wurde?

Aber wenn man so dem Tode eine Ursache gefunden zu haben glaubte, fehlte doch immer noch ein hinreichender Grund zur gewaltsamen That. Kein Wunder, daß die Neugier und Skandalsucht nun immer weiter zu spüren begann. Indeß so viele Schweißhunde auch auf die Fährte losgelassen wurden, nicht einem glückte es, etwas Greifbares, Überzeugendes aufzustöbern.

Da erschienen bald nach Charlottens Tode, im August und im Oktober, zwei Broschüren, die sich den Anschein gaben, als könnten sie den Schleier lüften.

Die erste,[2] enthaltend „Briefe der Charlotte an Sophien, der Sophie an Charlotten und des Barons S** an

---

[1] „Man erzählt", berichtet der Goth. Theaterkalender 1776, S. 95, „daß zwo Stellen darin gezeichnet gewesen wären; unter andern folgende: „Weiß Gott! ich lege mich so oft zu Bette, mit dem Wunsche, ja manchmal mit der Hoffnung, nicht wieder zu erwachen: und Morgens schlage ich die Augen auf, sehe die Sonne wieder und bin elend."

[2] Die letztern Tage der jüngern Demoiselle M. M. Ch. A***. Aus authentischen Quellen zum Druck befördert von K** Hamburg bey Buchenröder und Ritter 1775. Vorbericht VIII SS. (unterz.: Hamburg den 7. August 1775 Buchenröder und Ritter) u. 112 SS. Dazu ward nachträglich ein schlechtes Portrait, von Wehrs gezeichnet und von Fritsch gestochen, zugegeben, mit der Unterschrift: „Magdalene Marie Charlotte Ackermann, geboren 1757 den 23. Aug., gest. den 10. May 1775." — Es giebt auch einen Nachdruck, bei dem der Name Ackermann auf dem Titel ausgedruckt ist, der Zusatz „von K**" und das Portrait fehlen. Statt der Verlegerfirma: „zu bekommen in den hiesigen Zeitungsbuden". Die Vorrede ist (ganz sinnlos) vom „Herausgeber" unterzeichnet. Mit Vorrede 64 Seiten. — Dagegen beruht die Nachricht des Gothaischen Theaterkalenders 1776, das Machwerk sei noch einmal unter dem Modetitel „Leiden und Freuden

seinen Freund“, die zweite,[1] enthaltend die „Briefe der Sophie an Charlotte und des Majors T** an den Baron S**“, das Ganze eine romanhafte Darstellung einer romanhaften Liebesgeschichte im Stil des Werther, die die leidenschaftliche Liebe Charlottens zu dem Baron von S** zum Gegenstand hat. Baron von S** will schließlich Charlotten bewegen mit ihm zu fliehen; und da sie dies ablehnt, sucht er, um sie seinen Wünschen gefügiger zu machen, sie zur Eifersucht zu reizen; sie jedoch nimmt das Spiel für Ernst, und in dem Augenblick, wo jener sich rüstet, sie mit Gewalt zu entführen, erliegt ihr durch heftige Gemütsaufregungen entkräfteter Körper.“

Es ward den Angehörigen und den Freunden des Hauses nicht schwer, das Ganze als eine bodenlos freche und schamlose Fälschung, als eine Buchhändlerspekulation schlimmster Sorte zu erweisen. Jeder, der nur halbwegs die äußeren Vorgänge des letzten Theaterjahres im Gedächtnis hatte, und der z. B. auf der zweiten Seite in Charlottens angeblichem Brief vom 2. Januar 1775 las: „Wir haben heute den Clavigo gespielet“, oder im vierten Briefe vom 13. Januar: „Clavigo ist wieder aufgeführt worden“, wußte von vornherein, daß dies Charlotte nie geschrieben haben konnte. Denn im Januar 1775 wurde Clavigo auf der Ackermannschen Bühne überhaupt nicht gegeben!

Allerdings begegnete diesem Einwande der „Herausgeber“, als der sich später ein gewisser Rathlef entpuppte in der Vorrede zur zweiten Broschüre. Hier, wo er sich nicht nur als einen Freund der

---

der jüngern Demoiselle Ackermann“ an den Mann gebracht worden, wohl auf Irrtum. Nach der Vorrede der Verleger war die Schrift allerdings unter diesem Titel angekündigt worden. Da aber „ein gewisser Recensent“ schon vor dem Erscheinen diesen Titel „sehr heftig angriff“, „haben wir den Modetitel fahren lassen und den eigentlichen Titel dafür gewählet.“

[1] Beytrag zu den Letztern Tagen der jüngern Demoiselle M. M. Ch. A*** Hamburg bey Buchenröder und Ritter. 1775. XVI. (I—XII. An die Leser unterz.: „der Herausgeber“. XIII—XVI Nachricht der Verleger. Unterz.: Hamburg den 6ten October 1775. Buchenröder und Ritter.) u. 91 SS. m. e. Kupfer. Über beide vgl. Uhde, Flugschriften No. 27 u. 28.

Ackermannschen Familie aufspielte und behauptete, die Veröffentlichung mit unternommen zu haben, „einige elende Scharteken dadurch zu unterdrücken, welche wirklich bereits aus Haß gegen eine Familie geschmiedet wurden, die schon öfter ohne Ursache in öffentlichen Blättern angegriffen worden“, hielt er an der Echtheit des Ganzen fest und wollte dies mit dem wörtlichen Abdrucke zweier Originalbriefe, mit der richtigen Datierung nachweisen.

Das gelang ihm allerdings auch diesmal nicht, und durch die den Fabrikstempel an der Stirn tragende Fortsetzung brachte er sich vollends um den Kredit eines Mannes, dem es um die Ehre und den Frieden des Ackermannschen Hauses zu thun sei.

Aber auf der anderen Seite trugen die beiden richtig datierten und jetzt in der ursprünglichen Form, d. h. in französischer Sprache veröffentlichten Briefe ebenso unzweifelhaft den Stempel der Echtheit.

Durchmustert man daraufhin noch einmal die ganze Sammlung, so kommt man zu dem überraschenden Ergebnis, daß der Herausgeber wirklich einige wenige echte Briefe[1] Charlottens auf irgend eine Weise in die Hände bekommen haben muß, und daß er aus den Andeutungen, die sie enthielten, sich seinen Roman[2] samt den übrigen Briefen zurechtgelogen hat. Das Kennzeichen dieser echten Briefe ist es aber, daß in ihnen nie von jenem mysteriösen S. die Rede ist, wohl aber von schreienden Dissonanzen innerhalb des Ackermannschen Familienkreises, unter denen Charlotte schwer zu leiden hat, und die, wie es scheint, aus dem Verdruß der Angehörigen über Charlottens Benehmen sich herschreiben. Die leidenschaftliche Exaltation, von der nachmals ihre Freunde

[1] Auffallend ist z. B. die Nachschrift zu dem Briefe vom „30. März“: „Ich habe einen Fall mit dem Pferde gethan und einige Tage das Zimmer hüten müssen. Eine Kontusion am Kopfe würde mich für die Folgen besorgt machen, wenn mir das Leben weniger entbehrlich wäre.“ In keiner der gleichzeitigen Erörterungen über Charlottens Tod wird dieser Sturz erwähnt.

[2] Er bildet die Grundlage für Otto Müllers 1854 erschienenen Roman „Charlotte Ackermann“, der übrigens weder als Zeitbild noch als Kunstwerk das Interesse verdient, das ihm s. Z. zu teil ward.

soviel zu sprechen wußten, und deren Abwesenheit in den Briefen an Heise uns so wohlthuend berührte, kommt hier zu ergreifendem Ausdruck.

„Helas Sophie“, heißt es in dem zweiten der erwähnten, „Schleswig le 12 Dec. 1774“ datierten Briefe, „je suis ici, mais avec tous les tourments et toute la souffrance de mon coeur, qui est plus déchiré que jamais, parceque j'ai perdu l'amour et la tendresse de ma mère, qui n'est plus la même. Sa froideur est extrème et je ne puis plus le souffrir. Que pensez vous de mon état? Ne suis-je pas bien à plaindre? Je fais tout ce qu'on exige de moi et l'on n'est pas encore content de moi. Je m'arracherois le coeur et je le donnerais à ma mère. On ne me laisse pas un moment toute seule. Il y a toujours beaucoup de monde chez moi, même dans le temps que je vous écris“ u. s. w.

Der Leser mag nicht besorgen, daß er hier mit einer, nach den Grundsätzen höherer Kritik angestellten, peinlichen Untersuchung über die echten und unechten Charlottenbriefe behelligt werden soll. Ich widerstehe der Versuchung, eine „Charlottenforschung“ ins Dasein zu rufen. Wohl aber meinte ich diesen Hinweis auf den zweifellos echten, kleinen Kern jener von der Familie als Fälschung gebrandmarkten Broschüre nicht unterdrücken zu dürfen, weil er uns den Schlüssel giebt für die „letzten Tage“ Charlotte Ackermanns.

Jener Konflikt am 8. Mai, der unmittelbar die Veranlassung ihrer tödlichen Erkrankung wurde, war nur der letzte Tropfen, der den Becher des Leides zum Überlaufen brachte. Was Charlotten innerhalb des Kreises ihrer Angehörigen isolierte, was jene gegen sie aufbrachte, ob es eine unheilvolle Neigung war, wissen wir nicht und werden es wohl auch nie erfahren. Aber wer die strenge und harte Zucht des Ackermannschen Hauses kennt, den schroffen herrischen Ton, die grausame Eindringlichkeit in der Wahl der Worte, wenn sie miteinander haderten, der wird die Katastrophe, die am 8. Mai alle überraschte, weniger jäh und unerklärlich finden.

Ob sie mit eigener Hand freiwillig einem Leben ein Ende machte, das ihr zur unerträglichen Last geworden war, wird

ebenfalls ein Rätsel bleiben. Daß sie in den letzten Monaten „eine gewisse Abneigung gegen das Leben blicken ließ, aus der sie gar kein Geheimniß machte", wird selbst in einem, aus dem Ackermannschen Kreise inspirierten, Nekrolog zugestanden.[1] Mit der Möglichkeit einer Vergiftung rechnete auch einer der Ärzte,[2] ohne Selbstmord behaupten zu wollen. Eine Sektion scheint merkwürdigerweise nicht gemacht worden zu sein.

Im ersten Ansturm der Trauer planten ihre Freunde, ihr ein Denkmal zu setzen; das Unternehmen, zu dem anfangs die Gelder reichlich flossen, kam aber bald ins Stocken; es wurden Stimmen laut, das sei für eine Komödiantin doch zu viel Ehre. Albrecht Wittenberg that das Seinige, diese Gegnerschaft zu verstärken. Und so blieb, da auch die Obrigkeit allerlei Schwierigkeiten machte,[3] der Plan unausgeführt.[4]

Aber auch ohne Erz und Marmor lebt Charlotte Ackermann in der Erinnerung fort, als eine der reichstbegabten und reinsten

---

[1] Gothaer Theaterkalender 1776. S. 95.

[2] Dr. Cropp, der nach Heises Erzählung diesem auch Mitteilung von dem leer aufgefundenen Opiumfläschchen machte. F. L. Schmidt, Denkwürdigkeiten I. S. 251.

[3] Albrecht Wittenberg spricht a. a. O., im Briefe vom 22. Mai, von einem seitens der Behörde an die Zeitungen ergangenen Weisung, „die Demoiselle Ackermann nicht weiter in ihren Blättern zu erwähnen". Daß auch die orthodoxe Geistlichkeit an dem mit der Komödiantin getriebenen Kultus Anstoß nahm, beweist der Vorfall mit dem Kandidaten Heusinger, der am Sonntag, den 14. Mai, bei Verlesung der üblichen „Danksagung" von der Kanzel sich also vernehmen ließ: Wozu die Anzeige von dem Tode dieser großen Freundin der Welt? Wozu? Möchte sie uns zur Liebe Jesu doch anfeuern. Sie war eine Freundin der Welt und hatte den Beyfall der Welt; und was können wir hoffen? — Der Befehl Jesu will, daß wir das Beste hoffen, deswegen wünschen wir, daß sie möge ein hochzeitlich Kleid anhaben und dereinst mit der Seele vereiniget an den Freuden des Himmels teilnehmen." Ihm ward darauf in einem „Schreiben an den Herrn H . . r in Hamburg" überschriebenen, „Hamburg den 16. May 1775 von einem Freunde der Wahrheit" unterzeichneten Flugblatt (Uhde No. 29) kräftig heimgeleuchtet.

[4] Über eine eigentümliche Art sie zu verewigen, vgl. S. 237.

Priesterinnen der Kunst, die mehr als irgend eine andere gegen die, welche ihr dienen, grausam ist.

„Ein langes Lebensziel", urteilte nachmals Schröder, „hätte sie ohnehin nicht erreicht, sie war zu nervös, zu reizbar." Wieviel er, wieviel die Kunst an ihr verlor, sollte er nur zu bald schmerzlich empfinden, um so schmerzlicher, da er sich sagen mußte, daß größere Rücksicht auf einen zarten Organismus und ein gutes Wort zur rechten Zeit, diesen unersetzlichen Verlust, wenn nicht ganz abwenden, so doch hinausschieben konnte.

3. Im Zeichen Shakespeares. 1775—1780.

Am 10. Juli wurden die Vorstellungen in Hamburg wieder aufgenommen. Es war ein schwerer Anfang. Charlotte Ackermann fehlte überall, all die Dramen, in denen sie geglänzt hatte, und die nicht nur dem Repertoir frisches Leben eingeflößt, sondern auch der Kasse die größten Einnahmen gebracht hatten, konnten in absehbarer Zeit nicht gegeben werden. Den Wettkampf mit der Erinnerung an Charlotte scheute Jede. Erst ganz allmählich wagte Schröder, in das verwaiste Fach seine Frau eintreten zu lassen; aber zunächst durfte das nur in kleinen anspruchslosen Rollen geschehen. Rutland und Emilia erschienen erst Ende 1777 und Anfang 1778 auf der Hamburger Bühne. Die Marie im Clavigo und die Olivia übernahm, aber auch erst ein Jahr nach Charlottens Tode, Dorothea Ackermann.

Man muß die höchst bedenkliche Lage, in die, das mit allen Segeln vorwärtsstrebende Schiff der Direktion hierdurch geriet, sich vergegenwärtigen, um den, im Gegensatz zu den Vorjahren, etwas farblosen Charakter des Repertoirs richtig zu beurteilen. Denn durch Charlottens Verlust war nicht nur der bessere Teil des bereits eingeführten Repertoirs lahm gelegt, sondern auch in der Auswahl der Novitäten doppelte Vorsicht geboten. Stücke, die mit Charlotte in einer der Hauptrollen unbedingten Erfolges sicher gewesen wären, schienen auf einmal der eigentlichen Schwungkraft beraubt.

Diese Notlage war es wohl, die Schröder veranlaßte, zum

ersten Male mit seiner ganzen schauspielerischen Kraft vor den Riß zu treten und in einer großen komischen Charakterrolle, in der Ackermann einst Triumphe gefeiert hatte, das ganze Risiko des Abends auf seine Schultern zu nehmen.

Am 28. August gab er zum ersten Male den Harpagon in Molières Geizigen, nicht leichten Herzens, denn das Vorbild seines Stiefvaters in dieser Rolle, das vielen Theaterbesuchern noch in lebhafter Erinnerung war, bedrückte ihn.

Wenn man sich der Betrachtungen entsinnt, die 1774 das Theatralische Wochenblatt über die Charaktere in der Komödie und speziell bei Molière angestellt hatte, wird man schon vermuten können, wie unter dem Einfluß dieser Anschauungen Schröder seine Rolle gestaltete. Der Harpagon ist ja von jeher bis auf den heutigen Tag das vogelfreie Opfer der Künste und Mätzchen des Virtuosentums gewesen. Die schauspielerische Tradition zweier Jahrhunderte[1] hat diese mit drastischen, hart an die Karrikatur streifenden, Zügen ohnehin so reich vom Dichter ausgestattete Figur in eine solche dicke Schale von Hanswurstspäßen inkrustiert, daß der Theaterbesucher den Geizigen, den Molière geschaffen, nie mehr zu sehen bekommt. Auch Schröders Harpagon hielt, nach den Erzählungen der Augenzeugen, einen großen Teil dieser traditionellen Späßchen fest, auch er füllte sich ein Dütchen mit Tabak aus der Dose des anderen, auch er stahl der Dame Frosine die Stecknadel vom Ärmel weg, auch er blies (wie heute noch Possart!) das eine Licht am Tische des Notarius aus; und als ein besonderer Zug ward von ihm aufbewahrt, wie er in unmutige Gedanken versunken sitzt und plötzlich beim Erblicken einer Nadel auf den Boden zufährt. Aber trotz dieser burlesken Auswüchse legte er die Rolle mehr als tragische, denn als komische an; er erschien[2] als ein Bemitleidenswerter, von un-

[1] Unser vortrefflicher neuester Molière-Übersetzer, Ludwig Fulda, thut Dingelstedt unrecht, wenn er ihn allein für diese Mätzchen verantwortlich macht.

[2] Hier und im folgenden halte ich mich an die vortreffliche Analyse, die J. F. Schink (Friedr. Ludw. Schröders Charakteristik als Bühnenführer, mimischer Künstler, dramatischer Dichter und Mensch) in den „Zeit-

heimlicher Krankheit Befallener, der in seiner persönlichen Erbärmlichkeit allerdings lächerliche Momente hat und durch seine Umgebung, durch Ereignisse in lächerliche Lagen gerät, dem es aber mit dieser niedrigsten und erbärmlichsten Eigenschaft tot-ernst ist, und der deshalb viel mehr erschütternd als erheiternd wirkt.

„Dürr, fleischarm, spärlich weißes Haar auf dem halbkahlen „Scheitel; ein ausgefastetes, abkasteites Gesicht; ein abgemagertes „spitz hervorspringendes Kinn. Der Hals dünn und knöchern, mit „einer schmalen weißen Binde bedeckt; Der übrige Teil des Körpers „ein nur mit Haut bekleidetes Skelett . . . Ein knapper, abgetragener, „wollkahler, schwarzer Rock, überall wie zu eng und zu kurz, be„sonders über den Armen; lange, den Füßen einer Gartenspinne „ähnliche Finger springen an den fast entfleischten Händen hervor; „schwache Beine tragen den Quasirumpf; die ganze Gestalt kläglich „zerfallen, die ganze Physiognomie das Bild der Knickerei, der „Selbstmarter, der Diebesfurcht. Was für Argusblicke gleich bei „seinem ersten[1] Auftreten, welche Angst in allen seinen Mienen, „daß man den Besitz seines Schatzes ahne! Welch' ein tödtliches „Erschrecken, als er, vor lauter Furcht verraten zu werden, sich „selbst verrät. (I. 5.) Wie sprühend Aerger und Grimm in seinen „Geberden, als er sich Geizhals, Knauser und Filz nennen hört (I. 5), „wie schneidend, kreischend da der Ton seiner Stimme. Und welch „ein Jammer- und Angstmensch, wenn er über seinen Mammon „sich mit sich selbst beratend, überfallen wird, sich belauscht glaubt! „Wie vor der Erscheinung eines Geistes fährt er zusammen, wie „einem Engbrüstigen versagt ihm der Odem. Mit wahren Luchs„augen starrte er den ihn so Überfallenden an, als wollte er aus „seinen Mienen herausbuchstabieren, welch unglückliches, ihm ent„fallenes Wort er aufgeschnappt habe? Sich reich, einen Mann

---

genossen" Bd. III. Leipzig 1818. S. 68 ff. von Schröders Harpagon gegeben hat. Die oben erwähnten burlesken Züge berichtet Böttiger in der Minerva, Taschenbuch f. d. Jahr 1818. S. 306 f.

[1] Hiernach scheint es, als ob der Szene mit La Flêche (I. 3) der ersten in welcher im Original Harpagon auftritt, ein Monolog oder stummes Spiel des Harpagon vorangegangen sei.

„von Vermögen nennen hören,[1] welch ein Donnerschlag für seine „Ohren! Sein ganzes Wesen fühlt sich erschüttert, seine bleiche „Larve überfliegt ein glühendes Rot, seine Muskeln beben, in „sprudelnden Tönen ergießt sich seine in Wut verwandelte Angst. „So wechseln Angst und Zorn, Wut und Freude unaufhörlich in „seiner gereizten Seele; so steigt sein Peinlichkeitsgefühl von Moment „zu Moment, jeder Laut, das leiseste Geräusch setzen ihn in fieberhafte „Schauer, und, wie von Todesschrecken gejagt, stürzt er ab, nach „dem verborgenen Geldkasten zu sehen (I. 7), langsam Atem schöpfend, „wenn er, ihn in Sicherheit wissend, zurückkehrt. (I. 9.)

„Dieser Jammer- und Martermensch nun in seinem Zimmer „verschlossen,[2] in Liebesunterhaltung mit seiner Schatulle, welch ein „ganz anderes Bild. Eine reine Verklärungsphysiognomie! Die „Augen funkeln von Seligkeitsgefühlen, mit liebeschmachtenden „Blicken hängt er an seinem Götzen, um den Mund schwimmt ein „süßes Lächeln; die Stimme girrt Liebesaccente. Ein wahrhaft „dithyrambisches Entzücken bemächtigt sich seiner, wenn er sein Geld „apostrophiert, es „das Labsal der Menschen, den Trost der Elenden, „den Magnet der Herzen" nennt. Und wenn er es zählt, jedes „einzelne Stück beliebäugelt, mit der Hand wiegt, sich an seinem „Klange ergötzt: wie in einen offenen Himmel scheint er hinein- „zublicken, der Sphären Jubelklang zu vernehmen. Dann das „liebreiche Schmachten in dem Wunsche: „tausend Jahre zu leben, „tausend Jahre die Schatulle zu füllen und dann mitten unter „tausend Schatullen zu sterben; es war, als ob eine flötende Nach- „tigall ihr Leben aushauchte, so lieblich quoll in diesem Augenblick „das Wort „sterben" von seinen Lippen. Aber kaum ist es aus- „gesprochen, so überzieht Totenblässe sein Gesicht, ein Schauder

[1] I. 5. Cleanth „Mein Gott, Sie haben zum Klagen gar keinen Grund; man weiß recht gut, daß Sie Geld genug haben." — Harpagon. „Was? Ich habe Geld genug? Wer das behauptet, der lügt. Das gerade Gegenteil ist wahr. Schurken sind's, die solche Gerüchte verbreiten" u.s.w.

[2] Diese ganze Szene einschließlich des Zwiegespräches mit dem vermeintlichen Teufel ist ein Zusatz, von dem im Original nicht ein Zug zu finden ist.

„durchfliegt seine Glieder; der Gedanke der Trennung von dem „Abgott seiner Seele lähmt ihm die Zunge, und die Furcht davor „steigert sich zur wirklichen Todesangst. — Doch nicht lange. „Plötzlich löst die Starrheit seines Blickes sich wieder in Entzücken „auf. Allzulieblich funkelt der Glanz des Goldes ihm in die Augen; „und noch nennt er es sein. Dieser Gedanke verklärt sein Angesicht wieder, neues Liebesentzücken geht in seiner Seele auf, „strahlt aus seinen Augen; und wie der entzückte Bräutigam die „geliebte Braut, umschlingt er die teure Schatulle, versunken im „seligen Vergessen seiner Sterblichkeit und der Furcht vor ihrem „Verluste.

„Jetzt der Steinwurf in sein Zimmer. Wie schrickt er auf, „des Hauses Einsturz fürchtend, aber nur die Augen auf die „Schatulle, nur über sie die Arme schützend vorstreckend, schwindet „an sich selbst ihm jede Erinnerung. Die Decke über ihm bricht „nicht, leises Atemschöpfen! — Nun das unsichtbare Niesen des ihn „belauschenden Hausknechts. — Ein Wetterschlag scheint ihn zu „treffen, eine Hand ihm an die Kehle zu fahren, so ergreift ihn „das Entsetzen. Er sieht sich belauscht, verraten, Räuber, Mörder „nahe; laut kreischt er auf, dann erstarrt er, eine Bildsäule des „Todes, atemlos, leblos. Sich wieder erholend, sich allein sehend, „neuer Odemzug, neues Liebäugeln mit dem geliebten Geldkasten. „Laß liegen!" erschallt's wie Geisterstimme. Angst preßt ihm die „Brust; kaum kann er das „Wer da? Wer bist Du?" herausächzen, und mit hohlem Laute antwortet's ihm: „Der Teufel!" „Himmel, welch ein Antlitz jetzt! Es verlängert sich, der abgehagerte Hals dehnt sich, mit gebrochenen Tönen stammelt er: „O weh!" Den Teufel erwartend, ergiebt er sich mit vorgebeugtem „Leibe seinem Schicksal, die erstarrende Hand auf den Geldkasten. „Diesen Raub kann er dem Gottseibeiuns nicht lassen, den muß „er retten. Und nun, als ihm seine Schatulle geraubt ist (IV. 7). „Laut und Ton der höchsten Verzweiflung drang in unser Ohr, „noch ehe wir ihn erblickten. Dann stürzt er hervor, entstellt von „Angst, Schrecken und Entsetzen, die Augen wild umherspähend, „die Arme um sich greifend, den Leib vorgebeugt, die zitternden

„Füße hastig vorschreitend, die Worte: „Diebe, Mörder, Spitzbuben, „Gerechtigkeit“ geflügelt herausstoßend, hastig sich umhertummelnd. „Jetzt stieren seine Augen auf, seine erhitzte Phantasie spiegelt ihm „die Gestalt des Räubers vor, er greift nach ihm, mit fest um„krallender Hand seinen eigenen Arm packend, mit dem ganzen „Laute geldgieriger Wut den Raub von sich selbst zurückfordernd, „und, seinen Irrtum gewahrend, erlahmt, versteinert seine Lebens„kraft; seine Stimme erstarb, kaum vernehmbar waren die ver„stückelten Worte, in die er ausbrach. Vorübergingen die Stürme „der Verzweiflung, Wehmut und weicher Schmerz traten an ihre „Stelle; schmelzende, elegische Töne entflossen seinen Lippen, seine „Augen dünkten uns verdunkelt von Thränen. Einem Vater ähnlich, „der am Grabe seines einzigen Kindes jammert, sahen wir ihn, „in seinem Schmerze, dem Leben schon halb entschieden. Und als „er, immer leiser sprechend, leiser atmend, sich schon tot, für schon „begraben hielt, glaubten wir selbst, er hab' es überstanden, so „wahrhaft leichenartig stand er vor uns. — Eine kleine schweigende „Pause, und in ihr die Rückkehr der Besinnung, die Erinnerung „an Leben und Raub; das Erzeugnis dieser Erinnerung, erhöhte „Verzweiflung, gesteigerte Wut gegen den Räuber, gegen sich selbst. „Die ganze Welt soll an den Galgen, findet er die Schatulle nicht „wieder, er mit; und mit einer Geberde, mit einem Blick, als „wollte er sich und die ganze Welt mit eigener Hand aufknüpfen, „stürmt er hinaus.“

Diese erschütternden Töne der Verzweiflung rührten die Zuschauer bis zu Thränen, und man versteht es angesichts dieser Schilderung seines Spieles, daß keine Rolle des höchsten Trauerspiels ihn je innerlich mehr angegriffen hat, als die des Harpagon.

Auch eine Reihe anderer neuer, wichtiger und dankbarer Rollen brachte ihm dies Jahr, wenn auch keine weder durch ihre Bedeutung an sich, noch dadurch, daß sie Schröders Darstellungskreis erweiterte, dem Harpagon an Bedeutung gleichkam.

Damit nicht zufrieden, legte er auch in diesem Jahre zum erstenmal selber energisch Hand an die Bereicherung des Repertoirs durch eigene Arbeiten. Der erste Versuch datierte allerdings schon aus

Ackermanns Lebzeiten. Am 17. Juni 1771 war Schröder zuerst mit einer Übersetzung — nicht Bearbeitung — von Congreves Double Dealer, unter dem Titel Der Arglistige, anonym vor das Publikum getreten. Der Stoff hatte aber Anstoß erregt, die zweite Vorstellung war verboten worden, und als das Stück im September mit Veränderungen wieder aufgenommen wurde, begrub Borchers Leichtsinn, der die Titelrolle so gut wie ganz vergessen hatte und aus dem Stegreif spielte, das dramaturgische Erstlingswerk für immer. Besser war es ihm 1773 mit einer, unleugbares Geschick, aber auch eine gewisse Leichtfertigkeit verratenden, Bearbeitung von Crowns Komödie Sir Courtly Nice or it cannot be, unter dem Titel Die unmögliche Sache[1] geglückt, die sowohl bei der ersten Aufführung in Celle (20. Januar), wie später, beim Publikum Beifall gefunden hatte. Aber seitdem hatte er, wie es scheint, zu keiner neuen Arbeit Zeit oder Lust gefunden.[2] Erst seit dem Sommer 1775 begann er sich dieser dramaturgischen Thätigkeit mit steigendem Eifer und Erfolg zu widmen. Im September erschienen zwei Bearbeitungen, (Das Muttersöhnchen von Goldoni und Die Zwillingsbrüder von Regnard), an denen er seinen Anteil auch äußerlich im offiziellen Repertoir der Gesellschaft durch den Zusatz „fürs deutsche Theater

[1] Abgedruckt in Friedrich Ludwig Schröders dramatischen Werken, herausg. v. E. v. Bülow. I. S. 55 ff.

[2] Der Anteil Schröders an der Bearbeitung von Colmans und Garricks Clandestine Mariage, die in Bülows Ausgabe den Reigen der Schröderschen Bearbeitungen eröffnet und deren Entstehung von B. (I. S. LXVIII) Ende 1774 angesetzt wird, ist mindestens sehr fragwürdig. Die Ackermannsche Truppe gab das Stück bereits nach Schmids Übersetzung (im Englischen Theater Bd. I.) seit 1769. Im November 1773 ward es nach langer Pause wieder ins Repertoir aufgenommen; Schröder gab die seit Ackermanns Tode verweiste Rolle des Lord Ogleby. Meyer nennt weder bei dieser Gelegenheit (I. 265) Schröder als Bearbeiter, noch hat er das Stück in das Verzeichnis der von Schröder bearbeiteten Stücke (II.2 S. 172) aufgenommen. Daß Meyer später den von Schmid ausgelassenen schweizerischen Kammerdiener „mit Schröders Bewilligung" wieder einschaltete, beweist an sich nichts für Schröders Autorschaft. Vgl. auch Tieck in der Einleitung zu Schröders dramatischen Werken S. LVIII.

eingerichtet von S.“ kennzeichnete. Von diesen Arbeiten wird später im Zusammenhang zu sprechen sein. In diesem Jahre traten sie im Repertoir noch ganz bescheiden zurück hinter den sog. Preisstücken, die am 19. September mit dem Lustspiel Henriette oder sie ist schon verheirathet von Großmann auf der hamburgischen Bühne ihren Einzug hielten. Ihr folgten am 13. Oktober des jüngern Lessing Komödie Die reiche Frau, am 10. November Sheridans Rivals in einer lokalisierten Bearbeitung von J. A. Engelbrecht, am 24. November das Trauerspiel Gianetta Montaldi von Schink, am 15. Dezember Goldonis Un accidente curioso in einer lokalisierten Bearbeitung von Bock „Geschwind, ehe es Jemand erfährt, oder der besondere Zufall“. Erst am 23. Februar des folgenden Jahres kamen Klingers Zwillinge. Diese, auch qualitativ nicht sonderlich erfreuliche, Ernte[1] der Aussaat vom 28. Februar 1775 war nicht geeignet, den Wagemut einer so guten Wirtschafterin, wie Schröders Mutter, die doch noch immer bei allen Ausgaben die entscheidende Stimme hatte, zu erhöhen, denn die Kassenrapporte müssen, nach der geringen Zahl der Wiederholungen zu schließen, sehr trübe gelautet, und manche werden sicher die Kosten nur zur Not eingebracht haben.[2] Gleichwohl ward noch vor Jahresschluß am 5. Dezember Wagners Reue nach der That, auf die Bühne gebracht, und erwies sich zunächst durch Reineckes ergreifende Darstellung des Kutschers Walz lebensfähiger, als man nach dem unerquicklichen Thema hätte erwarten sollen, dergestalt, daß nach Reineckes Abgang 1777 Schröder selbst sich entschloß, den Walz zu spielen, weil das Publikum noch immer daran Gefallen fand. Dagegen fand das größere Wagnis, Goethes Stella, mit Dorothea Acker-

[1] Vom Tag der ersten Aufführung bis zu deren Jahrestag brachte es allein Großmanns Henriette auf zwölf Vorstellungen, Engelbrechts Nebenbuhler auf zehn. Lessings reiche Frau blieb mit sechs und Bocks „Geschwind, ehe es Jemand erfährt“ mit fünf Vorstellungen weit hinter den Erwartungen zurück. Gianetta Montaldi überlebte die dritte Vorstellung nicht und Klingers Zwillinge konnten in langen Pausen auch nur sechsmal gegeben werden!

mann in der Titelrolle[1] am 8. Februar 1776 und bei der Wiederholung am 13. wohl großen Beifall beim Publikum, aber nicht Gnade vor den Augen eines wohlweisen Senats, der aus Sittlichkeitsgründen das Stück für Hamburg verbot. Und wieder konnte am 23. Februar ein großer Teil des Publikums sich für die so teuer erkauften Zwillinge von Klinger nicht erwärmen. Die rauh zupackende Faust des mit Donner und Blitz spielenden Dramatikers, dessen Gestalten durch die Darstellung — Reinecke als alter Guelfo, Brockmann als junger Guelfo, Lambrecht als Ferdinando — noch besonders nachdrückliche realistische Accente erhielten, war für die zarten Nerven doch zu gewaltsam, und mehr als eine Dame verließ vor Ende, von Grauen überwältigt, das Theater. Den Darsteller des Fürsten Grimaldi aber — es war Schröder — begleitete, wenn wir einer, sonst immer unparteiisch urteilenden Stimme glauben dürfen, eine gelinde Heiterkeit aus den Kreisen derer, welche in ihm noch immer nur den Komiker κατ᾽ἐξοχὴν anerkannten. Da zu allem Überfluß die Obrigkeit auch diesmal wieder — es war freilich das letzte Mal — das Gesuch, in der Fastenzeit weiterspielen zu dürfen, abschlug und dadurch die Direktion, die offenbar sicher auf Erfüllung gerechnet hatte, nötigte, in Altona in einem Privathause vom 1. bis 27. März zu spielen, und da schließlich und endlich auch der Kassenabschluß abermals einen ziemlich erheblichen Rückgang der Jahreseinnahme ergab, so kann man sich leicht die herben Gefühle vorstellen, mit denen Schröder, zum ersten Male wieder auf längere Zeit, Hamburg den Rücken wandte, am Ende des Jahres, das so viele Hoffnungen und Pläne zertrümmert hatte.

Es lag wohl bei dieser zeitweiligen Verlegung des Theaters von Hamburg nach Hannover, in Folge deren Hamburg nicht nur in diesem Jahre bis Mitte Juni ohne die gewohnte Unterhaltung blieb, sondern auch von Ende Dezember bis zum April des folgenden Jahres ebenso sein Theater entbehren mußte, nicht nur der Wunsch zu Grunde, in anderer Umgebung den Versuch mit

[1] Fernando — Brockmann, Cäcilie — Madame Reinecke, Luzie — Madame Schröder.

dem Ersatz für Charlotte zu machen, sondern auch die Absicht, die Hamburger empfinden zu lassen, wessen sie sich durch Versagung der bescheidensten Konzessionen und durch die unwürdige Bevorzugung, die französischen Komödianten, vielleicht für immer, zu berauben, Gefahr liefen. Aber dieses Jahr 1776, das unter so wenig freundlichen Auspizien begann und das im Sommer die erbitternden Kämpfe mit den Franzosen brachte, ward doch das glorreichste Jahr in Schröders langem Leben.

Nie, seit er im Frühling 1768 wieder zur Ackermannschen Truppe gestoßen war, hatte Schröder anders als mit der Truppe sich auf Reisen begeben, und nie hatte er seit Ostern 1771 auch nur für einen Augenblick seinen Posten am Steuer verlassen. In diesem Sommer glaubte Schröder zum erstenmal den Zeitpunkt gekommen, wo er ohne Sorge vor ernstlichen Zwischenfällen eine Weile das Fahrzeug sich selbst überlassen konnte.

Es waren fröhliche Frühlings- und Sommertage, in denen er mit Boie und Leisewitz in herzlichem Verkehr freundschaftliche Beziehungen fürs Leben knüpfte und an deren frischer Begeisterungsfähigkeit und unbefangener Herzlichkeit seine verbitterte Seele erquickte.

„Ich wollte, daß Du unser Schauspiel sähest, Du würdest gewiß nicht ruhen, bis Du auch Dich von Brockmann, Schröder und der Ackermann gespielt gesehen hättest. 150—200 Thaler schaff ich Dir für ein Stück mit Deinem Namen. Ich gehe viel mit den drei genannten Schauspielern um; es sind edle Menschen und voll Genie und Kunst. Leisewitz[1] ist hier gewesen aber schon abgereist", schreibt Boie am 10. Juni an Bürger.

Mitten aus diesen angeregten, frohbewegten Stunden trat er am 13. Juni eine Reise an, wie es hieß, „um einige Theater Deutschlands zu sehen". In der That galt es, einmal selber an anderen Bühnen Umschau halten, mit eigenen Augen zu sehen, und zu hören, was und wie man dort spiele, um so für die eigenen Leistungen den richtigen Maßstab zu gewinnen; daneben, aber oder eigentlich an erster Stelle, war sein Zweck, den künstlerischen Nach-

[1] Leisewitz war zweimal um diese Zeit in Hannover: im April und im Juni.

wuchs auswärts zu prüfen und für die, durch den bereits erfolgten oder demnächst in Aussicht stehenden Abgang einiger Mitglieder sich ergebenden, Lücken seines Personals geeigneten Ersatz zu finden.

Hinsichtlich des ersten Punktes faßte Schröder nach seiner Rückkehr von dieser Reise, welche ihn über Braunschweig, Halle, Dresden und Prag nach Wien und von da über Gotha nach Hamburg zurückführte, sein Urteil dahin zusammen: „Bei der Vergleichung anderer Bühnen mit der meinigen, fiel mir oft der Gedanke ein: warum mußte meine Familie nach Hamburg verschlagen werden! Ich erstaune, wenn ich einen Blick auf das Verzeichnis der von ihr aufgeführten Stücke werfe, wenn ich bedenke, welche Künstler sie vereinigt, wie sie arbeiten mußte, um in acht Monaten 36000 Mark einzunehmen, und auswandern, um nicht einen beträchtlichen Theil dieser Summe wieder einzubüßen. Doch vielleicht hätten, besonders meine Schwestern und ich, die erreichte Kunststufe nicht erstiegen, wäre der Beifall den Talenten angemessen gewesen."

Trotz der durch die Erlebnisse des letzten Jahres gerechtfertigten Bitterkeit, die sich in diesen Worten ausspricht, hören wir doch aus ihnen auch den mehr gerechtfertigten Stolz auf das, was er mit seinen Künstlern geleistet, und was mit den Leistungen keiner anderen Bühne den Vergleich zu scheuen hatte, heraus. Insofern durfte er also mit dem Resultat seiner Reise mehr als zufrieden zu sein.

Eine Enttäuschung aber blieb ihm nicht erspart. Gastspiele, ohne daß es dabei auf eine Anstellung abgesehen war, waren damals freilich noch nicht Mode. Erst Michael Boek sollte ein Jahr darauf das deutsche Theater mit dem Begriff des wandernden Virtuosen bereichern, um nur zu schnell Nachahmer zu finden. Aber in Schröders Koffer lagen sorglich eingepackt zwei Kostüme (des Essighändlers in Merciers gleichnamiger Komödie und des Vaters Rhode in Engels Dankbarem Sohn) und diese brachte er ungelüftet wieder heim; zu seinem Schmerze! Denn so fern es ihm lag, auf dieser anstrengenden Reise in kurz bemessener Frist sich noch vor dem fremden Publikum irgend einer beliebigen Stadt sehen zu lassen, und obwohl er alle dahin

zielenden Bitten abschlug, an einem Orte hätte er für sein Leben eine Ausnahme gemacht und den Leuten gezeigt, was er gelernt. Und gerade an dem einen Orte bat man ihn nicht: in Gotha weilte er vier Tage, vom 16.—20. Juli. Hier an der Stätte, wo, wenn auch schon mit gebrochener Kraft, Ekhof wirkte, hier, wo sich unter des Altmeisters Augen und an seinem Beispiel ein Künstlerkreis herangebildet hatte, der, dem Gerücht nach, allein von allen deutschen Bühnen es mit der hamburgischen aufnehmen konnte, hier brannte er darauf, seine Kräfte mit ihnen zu messen und aus dem dunklen Auge des Alten den Strahl freudiger Anerkennung aufblitzen zu sehen, die jener dem vorlauten, dünkelhaft sich gebarenden Jünglinge verweigert hatte. Aber Ekhof, zu dessen Tugenden neidlose Anerkennung eines Rivalen ja nie gehört hatte, verspürte offenbar keine Lust, in einer seiner besten Rollen sich auf seiner eigenen Bühne übertrumpfen zu lassen. Ja, es scheint sogar, als hätten seine Freunde, jede persönliche Berührung des unbequemen Fremdlings mit dem kunstsinnigen Fürsten zu hintertreiben gewußt. Für diese Unliebenswürdigkeit, die indes keineswegs den äußerlichen freundlichen Verkehr zwischen Ekhof und Schröder beeinträchtigte, rächte sich letzterer auf die, unter Theaterdirektoren üblichen, Weise: er machte dem Gothaer Hoftheater, natürlich in aller Form Rechtens, eine dort sehr beliebte und verwendbare Kraft abspenstig: Susanna Mecour.

Übrigens bescherte ihm der Aufenthalt in Gotha neben dieser vorübergehenden Enttäuschung auch eine große und dauernde Freude: die persönliche Bekanntschaft mit Friedrich Wilhelm Gotter,[1] die nach kurzem Sehen in eine von beiden Seiten warm gehegte Freundschaft überging. Der noch nicht dreißigjährige Legationssekretär, der mit großer eigener schauspielerischer Begabung ein glühendes Interesse und, was noch mehr war, wirkliches Verständnis für alles, was mit dem Theater zusammenhing, verband;

[1] Vgl. Schröder und Gotter. Ein Episode aus der deutschen Theatergeschichte. Briefe Friedrich Ludwig Schröders an Friedrich Wilhelm Gotter. Eingeleitet und herausgegeben von Berthold Litzmann. Hamburg u. Leipig. 1887.

der das deutsche und das französische Theater aus eigener Anschauung so genau kannte, wie kaum ein Anderer; der sprachengewandt, anregbar und anregsam für alle litterarischen Fragen und Erzeugnisse ein offenes Ohr und für bühnengerechte Zurichtung, auch der sprödesten Stoffe, eine ungemein geschickte Hand hatte; der zudem ein Mensch war, dessen liebenswürdige Verkehrsformen nur die natürliche Äußerung eines liebenswürdigen Charakters waren, — dieser geborene Dramaturg mit einem Worte, der mit all diesen glänzenden Gaben im Schatten des Gothaischen Hoftheaters müßig am Markte stand, der mußte Schröder vorkommen, als habe ihn der liebe Gott eigens für ihn in seinen Nöten geschaffen und aufgespart. Und wenn es auch in diesen flüchtigen Stunden wohl schwerlich schon zu einer förmlichen Verabredung zwischen beiden kam, so war doch der Gedanke, Gotter dauernd in seine Nähe zu ziehen, mit ihm sich zu gemeinsamer Arbeit zu verbinden, für Schröder in den nächsten Jahren einer der angenehmsten und tröstlichsten. Jedenfalls war die Erinnerung an die mit Gotter verlebten Stunden die erfreulichste Errungenschaft, welche er von seiner Reise am 23. Juli nach Hamburg zurückbrachte.

Man müßte denn das Bändchen ausnehmen das sein Koffer barg: „Hamlet, Prinz von Dänemark. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen nach dem Schakespear. Aufgeführt auf dem Kais. Kön. privil. Theater. — Mit röm. Kais. allergnädigster Freyheit. Zu finden bey dem Logenmeister. WIEN. 1772."[1] Seit Prag, wo er von der Brunianschen Gesellschaft zum ersten Male ein Shakespearsches Drama — eben Hamlet — auf der Bühne gesehen, hatte dieser von dem Wiener Dramaturgen Franz Heufeld bearbeitete Hamlet seine Seele beunruhigt, wie nur je der Geist des alten Königs den unglücklichen Dänenprinzen selbst. Jahrelang hatte die Gestalt Hamlets, mit ernster Mahnung, ihr Recht von ihm heischend,

[1] So der Titel des Originaldrucks, wie ihn das im Besitz von J. Bolte befindliche Exemplar zeigt. Die Aufführung in Wien fand aber nicht 1772, sondern erst am 16. Januar 1773 statt.

vor ihm gestanden. Immer war er zagend vor dem ungeheuren Wagnis zurückgeschreckt. Jetzt, seit er den mittelmäßigen Provinzschauspielern, die nicht wußten, was sie thaten, zugesehen, hatte es ihn gepackt: Wie muß das wirken, wenn Du mit Deinen Leuten daran die ganze Kraft setzest! Und aus diesem Gedanken war der Entschluß gewachsen: Ich will es wagen!

Wenn es ein Zufall war, so spielte er eigentümlich: Gerade am Tage vor Schröders Rückkehr, am 22. Juli, begannen die Adreßcomtoirnachrichten mit dem Abdruck von Lichtenbergs Briefen über Garrick, den Wiedererwecker Shakespeares in England. Vier Wochen später, am 24. August, legte Schröder Hand an die Bearbeitung des Hamlet; und abermals vier Wochen später, am Freitag den 20. September 1776, ward Hamlet zuerst auf der hamburgischen Bühne gegeben.

Schon einmal, fast genau anderthalb Jahrhunderte vorher, war der melancholische Dänenprinz über die Bretter der hamburgischen Bühne geschritten. Englische Komödianten[1] waren es, die im Jahre 1625 auf ihrem bescheidenen nach drei Seiten offenen, mit andeutenden Dekorationen und spärlichen Versatzstücken besetzten Brettergerüst das geheimnisvollste und tiefsinnigste Werk ihres großen Landsmannes mehr schlecht als recht dem hamburgischen Publikum zur Kurzweil tragierten. Dänisches Kriegsvolk füllte mit Einheimischen den Zuschauerraum, und da diese beiden Bestandteile sich feindlich schieden, wie Öl und Wasser, so ward jede Erwähnung des Staates Dänemark und der Königlichen Majestät wie eine persönliche Anspielung auf den Status praesens, von den Einen mit heller Schadenfreude, von den Anderen mit Ausbrüchen der Entrüstung begrüßt. Es muß sehr lärmend und lustig zugegangen sein, und da auch die Komödianten sich drastischer Textverbesserungen ex tempore beflissen zu haben scheinen, so artete das Ganze schließlich in ein wüstes Spektakelstück aus, in dem die tragische Gestalt des mit dem Wahnsinn spielenden,

[1] Vgl. meinen Aufsatz: „Hamlet in Hamburg 1625“ in der Deutschen Rundschau 18. Jahrgang. 1892. S. 427 ff.

Dänenprinzen zur Fratze eines Possenreißers herabgewürdigt wurde. Die Rosenkranze und Güldensterns spielten den Hamlet für ein Publikum von Rosenkranzen und Güldensterns. Und über dieses Niveau erhob sich auch nicht der junge deutsche Poet, der an jenem Tage unter den Zuschauern saß, der nachmalige Pastor zu Wedel, J. M. Rist, dem von dem ganzen Vorgange nur die burlesken Szenen als das interessanteste und wichtigste im Gedächtnis blieben. Er hat darüber als alter Mann, in seiner Art geschwätzig-behaglich in einem seiner Monatsgespräche seinen Freunden berichtet, und so, ohne es zu ahnen, den ersten Bericht über eine Hamletaufführung auf deutschem Boden geliefert: ein wüstes Zerrbild, wie die Aufführung selber.

Auch bei der Aufführung am 20. September 1776 fehlte es an Rosenkranzen und Güldensterns im Publikum nicht. Und einer von ihnen, der sich diesmal Albrecht Wittenberg nannte, sprach sogar das große Wort gelassen aus und ließ es drucken:[1] „Der Fonds des Stückes taugt, dünkt mich, gar nichts. Der Geist des Königs Hamlet, der im Harnisch spuken geht, ist das Pivot, auf welchem sich die ganze Maschine herumdreht; von dieser ungereimten Erdichtung hängt das ganze Stück, die Rache ab, die Hamlet am Könige ausübt aber mich deucht, es ist ungereimt, auf einem solchen Grund zu bauen, und ein Gespenst, zumal ein Gespenst im Harnisch, ist immer ein lächerliches Ding. Vielleicht war diese Erfindung zu Shakespears Zeiten, da der Aberglaube noch größere Herrschaft über die Menschen, als in unseren Tagen, ausübte, und man noch an Gespenster glaubte, erträglicher als jetzt. Da man sich davon losgemacht hat, und höchstens nur noch der Pöbel diese Erfindung der Mönche für etwas Wirkliches hält; bei uns aber wird dergleichen lächerlich; und man sollte also dieses Stück, dessen Grund weder wahr ist, noch wahr seyn kann, gar nicht auf die Bühne bringen." Hätte dieser weise Thebaner, für den das 11. Stück der Hamburgischen Dramaturgie nicht

---

[1] Briefe über die Ackermannsche und Hamonsche Schauspielergesellschaft zu Hamburg. Berlin u. Leipzig 1776. S. 70 f.

geschrieben war, recht gehabt, so wäre also Hamlet, wie 1625 zu früh, so jetzt 1776 zu spät auf die deutsche Bühne gekommen. Aber er irrte sich, wie immer; es war kein Leichenschmaus, zu dem sich an jenem Septembertage das hamburgische Publikum drängte, sondern ein Auferstehungsfest, ein Freudentag des deutschen Theaters, mit dem eine neue Epoche anhob.

„So ein vielköpfigtes, vielzüngigtes Ding auch die Versammlung in einem Schauspielhause ist", schreibt nach der dritten Vorstelluug[1] ein anderer Augen- und Ohrenzeuge der Ereignisse, „so sehr verschieden auch die einzelnen Urtheile über Spiel und Stück sonst zu seyn pflegen; so war doch bey der dreymal hintereinander erfolgten Vorstellung des Hamlet in Hamburg das jedesmalige sehr zahlreiche Publikum im Schauspielhause so aufmerksam, so hingerissen, daß es schien, als wenn es nur eine Person wäre, nur ein Paar Augen, nur ein Paar Hände zugegen wären, so allgemein war die Stille, das Erstarren, Staunen, Weinen und Beyfallklatschen. Hierüber mein Freund werden Sie sich nicht so sehr wundern, da Sie eben zu zu der Zeit hier waren, als Goez von Berlichingen gespielt wurde und einigen Vorstellungen desselben mit beywohnten. Damals sahen Sie auch das Schauspielhaus ganz angefüllt, sahen, wie überhaupt die Stille und die Aufmerksamkeit herrschten; hörten aber auch hinterher die schiefen Urtheile über das Stück und die Schauspieler. Der Tadel und das Mißfallen nahmen so sehr zu, daß, da es zum letztenmal gespielt wurde, wenige Zuschauer sich einfanden. Sie werden vielleicht glauben, beym Hamlet habe die Neugierde einen Geist auf dem Theater zu sehen, nicht wenig Menschen herbeygezogen. Aber wenn das anfangs auch gewesen wäre, so muß ich Ihnen

[1] „Schreiben an einen Freund in H*** über die Vorstellung des Hamlet in Hamburg", in den Hambg. Adreß-Comptoir-Nachrichten 1776 vom 30. September, Nr. 77. Ich vermute als Verfasser Bock, unter H*** ist an Hannover zu denken. Ob eine bestimmte Persönlichkeit vorschwebt, bleibe dahingestellt. Das interessante Dokument hat bereits Richard Loening in seinem scharfsinnigen und bedeutenden Werke „Die Hamlettragödie Shakespeares" (Stuttgart, 1893) S. 5 f. nach meiner Abschrift abgedruckt.

doch zur Ehre des Hamburgischen Publikums sagen, daß die Urtheile hinterher, die doch so oft von Eigensinn, von der Begierde zu widersprechen, von erborgter und erzwungener Schöngeisterei geleitet werden, und die ich, wie Sie wissen, immer, und beym Hamlet vorzüglich, begierig war aufzufangen, diesmal von Leuten allerley Standes und Würden nur allgemeines Lob enthielten. Ein jeder betheuerte, den abermaligen Vorstellungen des Hamlet von neuem beyzuwohnen. Wen aber auch der gewaltige Geist Shakespears nicht erschüttert, nicht fortreißt, er, der das kalte Phlegma zu Thränen und zum Lachen bewegen kann, der muß nur leblose Materie seyn, vorausgesetzt, daß die Schauspieler ihrem Dichter so vortreflich folgen, wie hier auf der Bühne geschah. Herr Brockmann machte den Hamlet und daß er ihn sehr gut spielen würde, hat jeder diesem vortrefflichen Schauspieler zugetrauet; aber er hat sich in dieser Rolle selbst übertroffen. Bei der ersten Vorstellung war sein Spiel nicht so meisterhaft, und es schien, als wenn er furchtsam wäre. Er, der zum ersten mal in Garricks Meisterrolle vor einem Publikum auftrat, worunter so viele die Rolle von Garrick selbst gesehen hatten, fürchtete sich vielleicht vor der Parallele, die diese ziehen würden. Die Furcht war wol nicht ganz ungegründet; denn wie viele vermögen eine solche Parallele richtig zu ziehen? Überdem mußt' er glauben, die Engländer lieben ihren Garrick, und die Deutschen, die das einheimische ohnedem gern verachten, werden es dann um so mehr thun, weil sie die Reise nach London gethan haben. Daher kam es wol, daß er den wahnwitzigen und den nicht wahnwitzigen Hamlet nicht genug in Sprache, Aktion unterschied; der doch um desto mehr abstechend gespielt werden muß, weil Hamlet sich toll stellt. Herr Brockmann hat diesen Fehler in den folgenden Vorstellungen ganz verbessert, und alle, die Garrick spielen gesehen, haben auch ihm das verdiente Lob beygelegt. Gewiß ist, daß unser Brockmann in seinem Fache der erste Schauspieler Deutschlands ist, und wär' er auf der englischen Bühne, bey der Nation, die so willig und reichlich Künste und Talente belohnt und ehrt; er würde gewiß von ihr als würdiger Nachfolger Garricks angenommen

werden. Mamsell Ackermann machte die Ophelia und wie Sie, ohne daß ich's Ihnen sage, überzeugt sind, vortreflich. Die so schöne, als schwer zu spielende Szene, wo Ophelia wahnsinnig erscheint, hat sie außerordentlich meisterhaft gespielt. Beschreiben läßt sich ihr Spiel in dieser Szene nicht, nur sehen und empfinden. Noch blutet mir mein Herz über das arme zerrüttete Mädgen! Sie hätten sehen sollen, wie Alle um mich herum aus stieren Augen weinten! Dies ist die einzige Szene im Hamlet, wo der große Shakespear den Zuschauern erlaubt, mit einigen Thränen ihrem ängstlich erwartenden Zuschauen Luft zu machen. Ich versichere Sie mein Freund, die Ackermann hat diese Szene so wahr gespielt, daß ich erschrak, wie ich sie sah. Herr Schröder machte den Geist, seine Figur kam ihm sehr zu Hülfe, und daß er ihn meisterhaft gesprochen hat, brauche ich Ihnen nicht zu sagen. Herr Reinecke hat den König ebenfalls meisterhaft vorgestellt, nur hat dieser Schauspieler ein zu ehrliches und gutes Gesicht für seine Rolle. Mad. Reinecke hat die Königin auch sehr gut gemacht; nur eine einzige Stelle scheint sie falsch verstanden zu haben. In der Szene, wo Hamlet mit seiner Mutter allein spricht und der Geist erscheint, erschrickt sie, daß ihr Sohn mit der Luft rede, und betheuert, sie sähe Nichts, sagt aber gleich darauf: „und doch seh ich Alles“; diese letzten Worte sprach Mad. Reineke mit einer Heftigkeit und weggewandtem Gesicht aus, als wenn sie sagen wollte, sie sähe den Geist. Schade um den einzigen Fleck in dem übrigen reinen Gewande. Herr Lambrecht spielte den Horatio und Herr Klos den Polonius[1] ebenfalls recht gut. Die hiesige Theaterdirektion hatte nicht gespart, was zu Decorationen, Costum und Kleidungen gehört. Vielleicht künftig ein Mehreres über dies Stück.“

Sollte man nach den enthusiastischen, besonders der Darstellung gespendeten Lobpreisungen vielleicht geneigt sein, aus

[1] Beide Namen kennt allerdings die Schrödersche Bearbeitung nicht. Bei ihm hieß nach Heufelds Vorbild Polonius—Oldenholm, Horatio—Gustav, Marcellus—Bernfield, Bernardo—Ellrich, Francesco—Frenzow.

dieser Stimme so etwas wie eine Inspiration von hinter den Coulissen herauszuhören, zum mindesten die Stimme eines den Darstellern sehr wohlgesinnten und wohl auch persönlich nahestehenden Zuschauers, so wird man um so bereitwilliger einem anderen Augenzeugen Glauben schenken, der über den leisesten Verdacht von Parteilichkeit erhaben war.

Am Nachmittage des 23. September,[1] am Tage der zweiten Hamletvorstellung, kam in Hamburg ein Reisender an, der einen ähnlichen Zweck verfolgte, wie wenige Monate zuvor Schröder auf seiner Reise: der Wiener Schauspieler Johann Heinrich Friedrich Müller, der auf direkten kaiserlichen Befehl nach Hamburg kam, um Brockmann spielen zu sehen und eventuell für die Wiener Bühne zu engagieren und der bei dieser Gelegenheit auch die anderen auf seinem Wege liegenden Bühnen zu besuchen und über sie zu berichten hatte. Da er auf dem Anschlagzettel Hamlet angekündigt sah, ging er noch denselben Abend ins Theater und berichtete Tags darauf an seine Behörde als ersten Niederschlag der empfangenen Eindrücke: „Hamburg besitzt drey Männer, welche unserer Nationalbühne zu einer großen Zierde gereichen würden: Brockmann, Schröder und Reinecke."

„Schon in der ersten Szene des Hamlet", begründet er sein Urteil zwei Tage darauf, „zeigte Brockmann den denkenden Künstler. Er trat mit edlem Anstand auf. Seine Sprache ist rein, rund, kraftvoll und hat nicht das mindeste mehr von der weichen, österreichischen zusammengezogenen Mundart. Der Mann hat seit den eilf Jahren, da er bey uns war, unglaubliche Fortschritte in der Kunst gemacht.[2] — Seine Stellung, da er den Geist seines Vaters

---

[1] J. H. F. Müllers Abschied von der k. k. Hof- und Nationalschaubühne rc. Wien 1802, S. 107 f. Nach dem ersten, vom „25." September datierten, Schreiben, wo er von seiner „gestern" erfolgten Ankunft spricht, wäre er allerdings erst in der dritten Hamletvorstellung gewesen. Da er aber in seinem zweiten, vom 26. datierten, Bericht erzählt, er habe am 24. den Hamlet zum zweiten Male gesehen, und dazu alle übrigen Angaben stimmen, so ist klar, daß das erste Schreiben vom 24. datiert sein muß.

[2] „Nicht allein," schreibt A. Wittenberg über Brockmanns Hamlet am 5. Oktober, „in dem Hamburg. unpart. Correspondenten hat man

erblickte, war malerisch. Sein starrer auf dieses Phantom gehefteter Blick entwickelte sich, da er in der Folge das schreckliche Verbrechen seines Oheims erfuhr mit nach und nach steigender, richtiger Gradation, in Rache drohende Züge. — Auch im Wahnwitze vergaß er die Natur nicht, da er zuweilen absichtlich Vernunft blicken ließ, sich aber meisterhaft wieder faßte und in seine erkünstelte Verwirrung zurückkehrte. — Unter dem kleinen Schauspiele, welches auf seine Anordnung dem Könige und seiner Mutter vorgestellt wird,[1] fixierte er seinen Oheim mit forschenden Augen und in seinen Blicken las man über dessen Betroffenheit triumphirende Freude, die Worte des Geistes bestätigt zu finden. — Auch Reinecke und Schröder haben große Verdienste. Der Letzte, ein langer hagerer Mann spielte die untergeordnete Rolle des Geistes mit einer Täuschung, die Schaudern erregte. Er ging nicht — er schien zu schweben. Ein dumpfer hektischer Ton, den er angenommen hatte und bis ans Ende beybehielt, brachte eine ungemein gute Wirkung hervor"[2] . . . . „Den 24.", fährt er fort, „sah ich den Hamlet zum zweyten Mahl. Schon gedachte drey Männer hielten mich durch ihr schönes, richtiges Spiel in beständiger Bewunderung und Aufmerksamkeit".

---

diesen Mann, der einer Dratpuppe völlig gleich, dessen ganzes Wesen steif und geziert, dessen Sprache gezwungen ist, und den man deßwegen vom Wiener Theater herunterpochte, Deutschlands Garrick genannt, sondern u. s. w.!" (Briefe über die Ackermannsche u. Hamonsche Schausp.-Ges. 1776 S. 72.)

[1] Müller rühmt hier besonders die szenische Anordnung: „Die mimische Szene und das vom Hamlet anbefohlene Zwischenspiel wurde beßer und richtiger als bey uns vorgestellt. In der Tiefe des Theaters sah man eine erhöhte, sehr gut beleuchtete Bühne. Kulißen und Prospekt waren mit Geschmack gemalt und fielen keineswegs ins Kindische. An beiden Seiten war ein zirkelförmiges, ordentlich besetztes Orchester angebracht, so daß es die Bühne selbst nicht deckte. Überhaupt rühmt er die Dekorationen als „nett und reinlich". „Ich sah einen Königlichen Saal nach Bibienascher Zeichnung." (Abschied S. 110 f.)

[2] „Sein platter Bediententon schickt sich nicht für diese Rolle." A. Wittenberg a. a. O. S. 77.

Warum aber, wendet vielleicht ein Leser ein, erfahren wir so viel von der Wirkung der Darstellung und so gut wie gar nichts von der Wirkung des Werkes selber, das doch hier an erster Stelle zu nennen wäre? Nein, eben nicht! Wenn je die Schauspielkunst einen glänzenden Triumph gefeiert hat, so war es an diesem Abend, der Shakespeare für die deutsche Bühne wieder eroberte, und der damit über die Entwickelung der Tragödie in Deutschland entschied.

Seit fast zwei Dezennien hatten Schriftsteller und Dichter gewetteifert, dem deutschen Volke das Verständnis für die Größe Shakespeares zu erschließen; und noch vor drei Jahren hatte Herder seine Stimme in den Blättern von deutscher Art und Kunst machtvoll erhoben und für ihn Gehör verlangt. Auch an Versuchen, ihn auf die Bretter zu bringen, hatte es, seit Wielands Übersetzung vorlag, nicht gefehlt. Wieland selbst war in Biberach 1761 mit dem „Sturm" mit gutem Beispiel vorangegangen. Aber alle Versuche — und vor allem noch der letzte in Wien 1773 — waren bisher gescheitert an der Ungeschicklichkeit der Bearbeiter und der Unzulänglichkeit der ihrer Aufgabe nicht gewachsenen Darsteller.

Auch die Hamburger Bearbeitung des Hamlet, die von der Wiener, mehr als gut, abhängig war, ließ noch viel zu wünschen übrig. Aber die Darsteller, welche zum erstenmal mit jener gläubigen Begeisterung und jenem strengen Ernst, die Shakespeare mehr als irgend ein anderer Dramatiker fordert, in die geheimsten und tiefsten Gedanken und Absichten des Dichters einzudringen, alle Kräfte aufs äußerste angespannt hatten, hoben auch diese Bearbeitung auf ein höheres Niveau. Sie selbst waren an und in dieser Aufgabe mit einem Schlage um Haupteslänge gewachsen; und wieder hatte, wie vor 20 Jahren, mit der Einfügung der bürgerlichen Tragödie, so jetzt mit der Einfügung Shakespeares ins Repertoir die deutsche Schauspielkunst einen Riesenschritt vorwärts gemacht. Daß derselben Truppe, welche damals den notwendigen, vorbereitenden Vorstoß gethan, nun auch diesen Hauptschlag zu führen beschieden war, war redlich verdient.

Für Schröder aber drängten sich in diesen Augenblicken, wo

die Wellen des tosenden Beifalls an sein Ohr rauschten, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in einem Lustgefühl ohnegleichen zusammen. Jene Herbsttage in Königsberg 1758, wo er durch Michael Stuarts Mund die erste Kunde von dem gewaltigen Dichterfürsten aus England vernahm, jene Herbsttage in Mainz 1762, wo der erste Band von Wielands Übersetzung ihm in die Hände fiel und seine Seele rührte, jene Stunden im Kreise der Freunde und Kunstgenossen, wo er aus seinem „Handbuch", zu dem ihm Shakespeare mehr und mehr geworden war, den Andächtigen vorlas, jene Stunden, wo er mit ihnen zweifelnd und hoffend die Frage erwog, ob wohl eines Tages der Künstler und sein Publikum so würden gereift sein, daß man es wagen dürfe, diesen „Kolossus" auf die Bretter selbst zu bringen. Und nun war der Tag und die Stunde gekommen und mit ihm ein Sieg ohne Beispiel! Aber auch andere, bittere Erinnerungen kamen herauf, die indes im Glücksgefühl dieser Stunde hinweggespült wurden: die Erinnerung an jenen Kampf auf Tod und Leben, den deutsche Kunst auf deutschem Boden in eben diesem Hamburg, das jetzt ihm und den Seinen zujubelte, hatte kämpfen müssen. Gerade in diesen Wochen waren sie von Haus zu Haus gelaufen, die Freunde der Franzosen, um Gelder zu sammeln, in der deutschen Stadt den Fremden ein Schauspielhaus zu bauen, das der heimischen Kunst den Garaus machen sollte und für das auch die schamlose Inschrift: »Rumpantur ut ilia Codro« schon vorgeschlagen war. Mit der Waffe, die ihm der heutige Abend in die Hände gedrückt hatte, das wußte er, konnte er einstweilen diesem Ansturme gelassen zusehen. Und noch eine dritte Erinnerung, auch eine bittere, tief verletzende, ward an diesem Abende für immer ausgelöscht: die Erinnerung an den Abend des 23. Februar, an die kaum unterdrückte Heiterkeit, mit der ein Teil des Publikums seinen „Komiker" in der Rolle des düsteren Grimaldi an sein eigentliches Rollenbereich gemeint hatte erinnern zu müssen. Von heute an, wo er ihnen als Geist, wie ein wesenloses Gespenst über die Bühne gleitend, alle Schauer des Grauens in die Seele gejagt und sie gezwungen hatte, an den Geist zu glauben, wußte er,

würden sie nie wieder lachen, wenn er es nicht wollte. Der Bann des Vorurteils, der dem Tänzer und Possenreißer immer noch die pathetischen Rollen der heroischen Tragödie verschlossen, war heute endgültig durchbrochen. Schon begann in Zuschauern tieferer Einsicht die Ahnung aufzudämmern, welcher Lessings Freund Reimarus, der Sohn des Wolfenbütteler Ungenannten, in den Worten Ausdruck gab: „Was sprecht Ihr immer allein von Brockmann? Auf den Geist seht! Den Geist bewundert. Der kann mehr als die andern zusammen!“ [1]

Aber nicht nur ein neues Rollenfach erschloß ihm dieser Abend. Nein, er hätte nicht mit Bode so ernst über die Verjüngung des Repertoirs gesonnen haben, nicht selbst so überzeugt sein müssen von der Wahrheit des Wortes, das er im Prolog zur Emilia den Zuschauern zugerufen hatte:

„Die Dichter sind der Künstler Väter,
Shakespear kam erst, sein Garrick später.“

und er hätte schließlich nicht so schmerzlich die unerwartete Zurückhaltung der deutschen Dramatiker empfinden müssen, an denen sein großherziges Anerbieten zu gemeinsamer Arbeit fast spurlos vorübergegangen war, wenn nicht in dem Augenblick, wo der fallende Vorhang seinem Auge den Anblick der tiefbewegten, begeisterten Menge entzog, vor seines „Geistes Aug“ das nächste Ziel klar und deutlich aufgegangen wäre, Shakespeare die deutsche Bühne zu erobern und damit der deutschen Schauspielkunst, dem deutschen heroischen Drama neue Bahnen zu eröffnen.

Hamlet und Brockmann waren die Losung des Tages in Hamburg. Brockmanns Bild als Hamlet, — mit wallendem Lockenhaar, breitrandigem, schwarzem Federbarett, breiter Spitzenkrause

---

[1] Die Hofrätin Heyne, die im Winter 76/77 Hamlet in Hannover sah, urteilte 1820: „Der Geist im Hamlet steht noch vor mir und erfüllt mich mit Entsetzen; ich stimme ganz dem Urteil des Dr. Reimarus bei; wer Schröder in dieser Rolle sah, kann ihn nie vergessen.“ (Zur Erinnerung an F. L. W. Meyer. Braunschweig 1847. II. S. 167.)

um den Hals,[1] den dunklen Mantel mit dem gestickten Kragen, aus dem an breitem Band das bedeutungsvolle Medaillon-Bild des Vaters hervorlugte, zusammengerafft, den Blick ins Weite gerichtet — stand in allen Buchläden zum Kauf aus. Bis zum Schluß des Jahres ward Hamlet dreizehnmal und immer vor vollem Hause gegeben, so daß bei 61 Vorstellungen überhaupt, da nur an fünf Tagen der Woche gespielt werden durfte, ungefähr auf jeden fünften Spieltag eine Hamletvorstellung kommt. Das war ein Erfolg, wie ihn nie bisher ein ernstes Drama auf der deutschen Bühne errungen.[2]

In dieser gehobenen Siegesstimmung wagte Schröder, am 15. Oktober den Hamburgern wieder Klingers Zwillinge zu bieten, und siehe da, niemand lachte. Es war allerdings ein auserlesenes Publikum diesen Abend. In einer Loge saß Klopstock und verfolgte mit gespannter Aufmerksamkeit die Vorgänge auf der Bühne, neben ihm die beiden Stolberge, die allerdings in ihrer Lebhaftigkeit dem Schauspiele weniger Aufmerksamkeit schenkten. Als aber einer seiner jungen Freunde, der ihn seit Jahren nicht gesehen hatte und ins Theater geeilt war, um ihn zu begrüßen, ihn lebhaft anredete, wandte der Dichter des Messias nicht einmal das

---

[1] Dieses allerdings nicht „historische" Kostüm „aus Heinrichs IV. Zeiten", welches aber das an Kostümtreue überhaupt nicht gewöhnte Publikum sicher nicht störte, gab natürlich Wittenberg Anlaß, höhnisch „über die wenige Einsicht des Direktors der Schaubühne zu lachen". (Nachricht von dem Tode des Englischen Komedianten Garrick ꝛc. Aus dem 36. Stück der Annalen des Linguet übersetzt [und mit Anmerkungen des Übersetzers versehen!]. Hamburg gedruckt bey Gottlieb Friedrich Schniebes." S. 42 f. (vgl. Uhde, Flugschriften, Nr. 36). Müller (Abschied S. 110) rühmt dagegen wieder: „Das Kostüm war sehr gut und den Zeiten angemessen." Nur daß man Reinecke als König „einen rosenfarbenen, reich gestickten türkischen Talar angezogen hatte", fand er mit Recht unschicklich.

[2] Auch 1777 ward Hamlet noch 16mal gegeben (1., 2., 9., 22. Januar, 11. Februar, 15. Mai, 16., 19., 27. Juni, 25. Juli, 29. August, 9., 23. September, 2., 14. Oktober, 25. November). 1778 8mal (6., 12., 20., 23. Februar, 23., 28. Oktober, 10. und 23. November). 1779 4mal (4. Februar, 2., 30. August, 25. Oktober).

Haupt, sondern zeigte bloß auf den Schauplatz und sprach die energischen Worte: „Erst hören, dann sprechen.“[1]

Am 21. November lautete die Ankündigung: „Hamlet. Mit Veränderungen“. Es waren die Figur des Laertes[2] und die Todtengräber-Szene, die man nach dem Vorbild der Wiener Bearbeitung anfangs gestrichen hatte,[3] und die man jetzt, auf mehrfach geäußerte Wünsche, mit einem von Bock gedichteten Todtengräberlied[4] hinzufügte. Dadurch ergab sich auch die Notwendigkeit einer Einteilung in sechs Akte. Und in dieser Form erschien die Arbeit bald darauf im Druck: „Hamlet, Prinz von Dänemark. Ein Trauerspiel in 6 Aufzügen. Zum Behuf des Hamburgischen Theaters. Hamburg in der Heroldschen Buchhandlung. 1777.“ Nur ungern hatte sich Schröder zu dieser Veröffentlichung entschlossen. „Der Verleger ersuchte mich um den Druck“, schreibt er später,[5] „ich versprach es, weil ich glaubte Zeit zu haben, ihm die gegenwärtige Gestalt geben zu können. Den ersten Aufzug gab ich hin; hernach erlaubten meine Geschäfte nicht, auch die folgenden zu ändern. Der Verleger hielt sich an mein Wort —

---

[1] So berichtet A. Hennings in seinen handschriftlichen Aufzeichnungen, in die mir Joh. Classen vor Jahren Einsicht gewährt hat. Hennings fügt hinzu: „Es ist wahr, in den Zwillingen von Klinger, einem Stücke, wo starke Leidenschaften aus kleinen Quellen fließen, spielte Brockmann mit bewunderungswürdiger Kraft und verdiente Klopstocks ganze Aufmerksamkeit . . . . ich habe nachmals Brockmann im Hamlet gesehen und ganz gefühlt, welches Interesse er erweckt.“

[2] Lambrecht, der bisher den Horatio (Gustav) gegeben hatte, spielte ihn. Den Todtengräber übernahm Schröder selbst.

[3] Für die Streichung der Todtengräberszene konnte Schröder sich auch auf Garricks Beispiel berufen.

[4] Das war der einzige Anteil, den Bock an der Bearbeitung hatte; trotzdem ward er häufig als alleiniger Bearbeiter oder doch als Helfer Schröders bezeichnet. Bezugnehmend darauf schrieb Schröder an Gotter am 15. Januar 1778: „Woher kommt das Gerücht, daß die Bearbeitung von Bock ist? Reichard ist nicht der einzige; auch in andern Recensionen wird es Bock zugeschrieben, der es auf meine Ehre weder gelesen noch gesehen hat.“ (Schröder und Gotter, S. 107.)

[5] Vorrede zum 3. Bande des Hamburgischen Theaters, S. V f.

und so erschien es". Die Unzufriedenheit mit seiner eigenen Bearbeitung, „in welcher ich aus Furcht vor der Aufnahme, Shakespearn mehr nahm als nöthig — steifer und nicht selten unverständlicher Dialog" veranlaßten ihn aber, wie er weiter berichtet, zu einer neuen, diesmal wieder fünfaktigen Bearbeitung, die er im 3. Bande seines hamburgischen Theaters im Frühling 1778[1] veröffentlichte.

Man kann sich also danach ein ziemlich deutliches Bild machen, in welcher Gestalt Hamlet die deutsche Bühne eroberte. Mag man nun die erste oder die zweite Bearbeitung aufschlagen, so schaudert man zunächst zurück vor der entsetzlichen Prosa. Denn auch die ungleich gewandtere Übersetzung Eschenburgs,[2] die Schröder bei der zweiten Bearbeitung zu Rate zog, mutet unsere durch den Wohllaut Schlegelscher Verse verwöhnten Ohren kaum minder barbarisch an, als Vater Wielands erster stammelnder Versuch.

Wir schlagen aufs Geratewohl auf und stoßen auf das Gebet des Königs Claudius:[3]

„O mein Verbrechen ist grausenvoll, es schreit zum Himmel, es ist mit dem ältesten Fluche beladen — Ein Bruder-Mord — beten kann ich nicht — Wie könnt' ich, da ich im innerlichen Streite, zwischen meiner Neigung und meinem Vorsatze, demjenigen gleich bin, der zwey Geschäfte vor sich liegen hat, und unterm Zweifel, welche er zuerst thun soll, beyde versäumt? — Wie wenn diese verbrecherische Hand, dicker als sie ist, mit Bruderblut überzogen wäre? Hat der allgütige Himmel nicht Regen genug, sie schneeweiß zu waschen? Aber o! was für eine Formel von Gebete kann ich brauchen? Vergieb mir meinen

---

[1] Gespielt ward Hamlet nach dieser Fassung zuerst am 20. Februar 1778.

[2] William Shakespear's Schauspiele. Neue Ausgabe von Joh. Joach. Eschenburg, Professor am Collegio in Braunschweig. Zürich, bey Orell, Geßner, Füeßli u. Comp., 12 Bde. 1775—77.

[3] Sehr bezeichnender Zusatz von 1778 sind die vorangehenden Worte: „O ich fürchte, ich fürchte, Hamlet argwohnt meine That, und Vater-Rache durchwühlt sein Inneres."

schändlichen Mord! Das kann nicht seyn, da ich noch immer im Besitze der Vortheile bin, um derentwillen ich diesen Mord beging — meiner Krone, und meiner Königin. Wie denn? was bleibt übrig? Versuchen, was Reue vermag? Was vermag sie nicht? Aber was vermag bloße unfruchtbare Reue? O unseliger Zustand! O im Schlamm versunkene Seele! Die du desto tiefer versinkst, je mehr Du Dich loßarbeiten willst. Helft mir ihr Engel, helft! zu Erde ihr ungeschmeidigen Knie! Und du Herz mit Fiebern von Stahl, werde weich, wie die Sehnen eines neugebornen Kindes! Es kann noch alles gut werden. (Er kniet nieder.)"

Nun kommt Hamlet: „Itzt könnt' ichs am füglichsten thun, itzt da er betet, und itzt will ichs thun — — so fährt er doch gen Himmel — — und das sollte meine Rache seyn? Das würde fein lauten. — Ein Bösewicht ermordet meinen Vater und davor schick ich sein einziger Sohn, diesen nemlichen Bösewicht gen Himmel — — o, das wäre Belohnung nicht Rache! — — Er überfiel meinen Vater unversehens, bey vollem Magen, mit allen seinen in voller Blüte stehenden Sünden. — Und wie es nun um ihn steht, weiß allein der Himmel. — Unsern Begriffen nach übel genug. Wäre ich also gerächt, wenn ich ihn in dem Augenblick wegnähme, da sich seine Seele ihrer Schulden entladen hat, da sie zu diesem Übergange geschickt ist? — — Hinein mein Schwert; du bist zu einem schrecklichern Dienst bestimmt. Wenn er betrunken ist und schläft, oder im Ausbruche des Zorns oder mitten in den blutschänderischen Freuden seines Bettes; wenn er spielt, flucht, oder sonst etwas thut, das keine Hoffnung mit der Seeligkeit übrig läßt, dann gieb ihm einen Stoß, daß er seine Beine gen Himmel strecke, indem seine schwarze Seele zur Hölle fährt." — (Ab.)

König (steht auf und tritt vorwärts): „Meine Worte fliegen auf. Meine Gedanken bleiben zurück, und Worte ohne Gedanken langen nie im Himmel an."

Wir blättern weiter. Aber was ist das? Hier muß ein Blatt verheftet sein. Jetzt kommt doch die Königin mit Polonius, und

dann Hamlets Szene mit der Mutter. Statt dessen folgt hier: „Vierter Aufzug. Erster Auftritt. (Ein Saal zum Schauspiele eingerichtet.) Hamlet, Gustav (Horatio) und ein Schauspieler". Hamlet: „Sprecht Eure Rede, ich bitte Euch" u. s. w.

Aber nein, es ist kein Versehen. Die obigen Worte des Königs haben den dritten Aufzug beschlossen. Und der vierten Akt bringt wirklich erst das Schauspiel im Schauspiel. Also die psychologische Wirkung, die die Komödie auf den Frevler haben soll, anticipiert! Ein seltsames Verfahren, das von einem besonders feinen Geschmack jedenfalls nicht zeugt und das doch nicht so unerklärlich ist, wie es auf den ersten Blick scheint. Offenbar nahm der Bearbeiter, von seiner Auffassung Hamlets ausgehend, Anstoß daran, daß er, auch nachdem die Schauspielszene ihm den Beweis der Schuld geliefert hat, noch zögern kann, die gebotene Rache zu erfüllen; und darum glaubte er, der mangelhaften Psychologie des Dichters ein wenig nachhelfen und dem Drama hier sachte ein paar Stützen[1] aus eigener Fabrik unterschieben zu dürfen. Die böse Krücke freilich, die den gesunden Organismus erst zum Krüppel umschafft, die Einschaltung des Motivs der Mitschuld der Königin, nach ihrem Gespräch mit Hamlet bereits angedeutet, und am Schluß durch ein ausdrückliches Bekenntnis bekräftigt[2] war Wiener Machwerk und von Schröder nur mit einigen Verzierungen versehen. Das Recht zu diesem für unser Gefühl geradezu widersinnigen und die Greuel der Tragödie höchst unnötig noch übertrumpfenden Zusatz nahmen sich die Bearbeiter offenbar aus dem Worte des Geistes: „überlaß sie (die Königin) dem Himmel und dem nagenden Wurm, der in ihrem Busen wühlt". Sie hörten daraus ein versteckte Anklage heraus und

---

[1] Hieher gehört u. a. der Zusatz zu den Worten des Hamlet (vor der Komödie) „Da kommen sie zur Komödie — ich muß wieder den Gecken machen!"

[2] „Im Tode ist Wahrheit. Er war ein Mörder Euer König; er vergiftete meinen Gemal. Und diese eure Königin — o daß meine eigene Zunge mein Ankläger werden muß — willigte in den Mord. (Es donnert, sie fällt in den Sessel)" u. s. w.

glaubten nun ihrerseits, dem Publikum die Sache etwas deutlicher geben zu müssen.

Im Vergleich mit diesen beiden und einem, gleich zu erwähnenden, dritten gewaltsamen Eingriff erscheinen die übrigen szenischen Änderungen, Streichungen und Umstellungen der Bearbeitung als verhältnismäßig geringfügiger Natur.[1] Daß die Figur des Laertes erst in der Schröderschen Bearbeitung, wie sie im Druck erschien, wiederhergestellt wurde, während sie in den ersten Aufführungen, ebenso wie die Todtengräberszene, gestrichen war, daß die ganze Unterredung mit den Schauspielern in den gedruckten Bearbeitungen[2] bis auf ein paar Brocken ausgemerzt war, daß Fortimbras nicht auftrat, alles das, und noch manche andere Freiheiten sind nicht viel willkürlicher und grausamer, als sie sich zu allen Zeiten Regisseure mit einer wehrlosen Dichtung erlaubt haben und immer erlauben werden.

Aber daß Schröder in allen Bearbeitungen seinen Hamlet, nach dem Vorbilde des Wieners, am Leben und die Regierung

---

[1] Eine eingehende Vergleichung der verschiedenen Bearbeitungen wird man an dieser Stelle nicht erwarten. Um so weniger, da neuerdings Merschberger in seiner Abhandlung „Die Anfänge Shakespeares auf der Hamburger Bühne“ (Osterprogramm des Realgymnasiums des Johanneums, Hamburg 1890, und daraus im Shakespeare-Jahrbuch XXV, S. 205 ff.) die Frage erschöpfend behandelt hat. Vgl. auch G. Frhr. v. Vincke, Gesammelte Aufsätze zur Bühnengeschichte (Theatergesch. Forschungen, herausg. v. B. Litzmann VI) Hamburg und Leipzig 1893, S. 5 ff.

[2] Nach Schinks Zeugnis (Dramaturgische Fragmente I (1781) S. 166 bereute allerdings Schröder, gleich nachdem die neue Ausgabe erschienen war, diese Auslassung und fügte bei der Aufführung nachträglich die ganze Schauspielerszene einschließlich Hamlets nachfolgendem Monolog ein. Ob aber eine neuerdings von J. Bolte entdeckte Ausgabe des Hamlet, die sich als „dritte genau durchgesehene Auflage, Berlin in der Voßischen Buchhandlung 1795“ bezeichnet, und welche, im Gegensatz zu der von 1778, wieder sechsaktig ist (wie die erste von 1777) und die, von anderen Abweichungen und Zusätzen abgesehen, die ganzen Schauspielerszenen enthält, von Schröder selbst veranstaltet worden, möchte ich bezweifeln. 1786 spielte Schröder in Hannover, nach dem mir vorliegenden Theaterzettel, den Hamlet in der 5aktigen Bearbeitung.

antreten ließ mit den Worten: „Ihr, die ihr mit erblaßten Gesichtern von Erstaunen gefeßelt umherstehet, und vor Entsetzen über diesen Vorfall zittert, seid Zeugen zwischen mir und Dänemark von dieser schauernden Begebenheit, denn euch überlaß ich meine Ehre und meine Rechtfertigung", das erscheint doch als ein Gewaltakt, der das Drama aufs greulichste schändet.

Für unsere Gefühle gewiß! Wir Modernen haben einen viel höheren Respekt vor der Unantastbarkeit einer Dichtung als Ganzes, wir haben auch, (und davon sind selbst die berufsmäßigen Zurichter, Regisseure und Dramaturgen, angesteckt) einem großen Dichterwerke und insonderheit Shakespeare gegenüber, ein viel größeres Vertrauen zu seiner Eigenkraft. Der Mann des 18. Jahrhunderts aber, der Shakespeare die deutsche Bühne erobern wollte, hatte weder selber von vornherein diesen unbedingten Glauben an die Eigenkraft der Dichtung, noch durfte er etwas derartiges bei seinem Publikum voraussetzen.

Es galt die Erziehung des Publikums zu einem neuen Geschmack, und diese Erziehung konnte nur schritt- und stufenweise erfolgen. Und wenn der Lehrmeister auch ein paar Stufen höher stand, als seine Zöglinge, so war und blieb auch er doch immer noch ein Kind seiner Zeit wie sie. Treffend hat jüngst ein Beurteiler des Hamlet[1] darauf hingewiesen, wie das Hamletproblem, welches die Leute von 1776 reizte und begeisterte, ein ganz anderes war, als was dem Dichter vorschwebte. Diesen in weicher, energieloser Schwermut sich so gern ergehenden Seelen kam Hamlet, der Melancholiker, der nicht, von des „Gedankens Blässe" angekränkelt, seinem Geschicke unterliegt, sondern als Sieger aus dem Kampfe hervorgeht, wie ein Befreier, ein Vorbild vor, an dessen Anblick und Beispiel sie sich erquicken und Mut schöpfen konnten. Der wirkliche Hamlet Shakespeares, der unterliegt, hätte ihnen nicht halb den Genuß gewährt, wie dieser, der über die Bosheit und Ränke seiner

[1] R. Loening im ersten Kapitel (Die erste Aufnahme und Auffassung des Hamlet in Deutschland) seines Buches über „Die Hamlet-Tragödie Shakespeares". Stuttgart 1893.

Feinde triumphiert, wenn es auch nur ein Sieg war, an dem der Zufall mehr teil hat, als Klugheit und Tapferkeit. Der Kampf nämlich zwischen Laertes und Hamlet ist gestrichen. Es gilt einen Versöhnungstrunk zwischen beiden, einen Abschiedstrunk, ehe Hamlet nach England geht. Hamlets Becher ist vergiftet, Laertes weiß davon. Die Königin trinkt ahnungslos aus Hamlets Becher. Im Augenblick, wo Hamlet den seinen ansetzt, sinkt sie um:

Hamlet: „Was ist Euch, Mutter?"

König: „Nur eine Ohnmacht."

Königin: „Nein, der Trank — o mein theurer Hamlet! Der Trank war Gift —"

Hamlet: „Gift? Hier ist Gift für Dich verdammter Mörder!" (Er ersticht den König.)

König: „Verrätherey! helft!"

Nun folgt das Geständnis der Königin,[1] ihr Tod, Versöhnung zwischen Hamlet und Laertes und Schlußapostrophe.

Dieser Hamlet, der im Hinblick auf seinen fröhlichen Ausgang nun auch vom Bearbeiter eine ganze Reihe kleiner, auf seine Thatkraft und Thatentschlossenheit hindeutender „stützender" Züge erhielt, dieser Hamlet mit seinem mehr Sterneschen als Shakespeareschen Humor, wie ihn Brockmann, wohl nicht, ohne von Bode beeinflußt zu sein, darstellte, war aus der Seele nicht des Zeitalters heraus, in dem er entstanden, sondern in dem er wieder entdeckt ward.

Wie stark diese Berührung mit dem Zeitgeist den theatralischen Erfolg begünstigte, sollte Schröder nur zu bald erfahren, als er, durch Hamlet ermutigt, nunmehr planmäßig den Versuch, auch die übrigen Dramen Shakespeares auf der deutschen Bühne einzubürgern, unternahm.

Schon am 26. November, acht Wochen nach der ersten Aufführung des „Hamlet", ward „Othello, der Mohr von Venedig," ein Trauerspiel in 5 Aufzügen nach dem Shakespear, mit neuen Kleidungen und Theaterverzierungen" angekündigt. Das Haus war dicht besetzt; und der Name Shakespeare und die Rollen-

[1] S. oben S. 205 Anmerkung 2.

verteilung, welche der Theaterzettel aufwies: Reinecke—Brabantio, Brockmann—Othello, Schütz—Cassio, Schröder—Jago, Dorothea Ackermann—Desdemona, Mad. Mecour—Emilia — verhießen der freudig gespannten Menge einen zweiten Hamletabend. Aber es kam anders. Diesmal hatte der sonst so vorsichtige Direktor sein Publikum überschätzt. Die dämonische Leidenschaft des Afrikaners, die satanische Tücke seines Fähnrichs, die grausame Hinschlachtung der unschuldigen Desdemona, alles das überstieg bei weitem das Maß dessen, was die Nerven der Hamburger, und mehr noch der Hamburgerinnen, von 1776 vertragen konnten. Je mehr die Vorstellung sich der Katastrophe näherte, desto unruhiger ward das Publikum. „Ohnmachten über Ohnmachten erfolgten," berichtet ein Augenzeuge.[1] „Die Logenthüren klappten auf und zu, man ging davon oder ward Nothfalls davongetragen und (beglaubigten Nachrichten zu Folge) war die frühzeitige mißglückte Niederkunft dieser oder jener namhaften Hamburgerin Folge der Ansicht und Anhörung des übertragischen Trauerspiels". Wessen Nerven es aushielten, der ward freilich für seinen Mut belohnt. Denn Brockmann lag der „Würgengel" eigentlich besser als der melancholische Hamlet, Schröder befestigte als Jago seinen Anspruch auf tragische Rollen, und Dorothea Ackermann war eine vortreffliche Desdemona. Aber, als das Stück tags darauf wiederholt ward, gähnten die Lücken im Zuschauerraum. Das gab zu denken. Wollte man den „Othello" auf der Bühne halten, so mußte man sich zu Konzessionen an das Publikum entschließen.[2] Also ward für die dritte Vorstellung, am 4. Dezember, „Othello, mit Veränderungen" angekündigt, die denn allerdings nicht nur auf bescheidene Abschwächungen und Streichungen allzu krasser Ausdrücke und Szenen, sondern vor allem auf einen guten Schluß hinaus-

[1] Schütze, Hamburgische Theatergeschichte S. 454.

[2] Aber nicht „auf Befehl des Senats", wie vielfach, so auch noch bei A. Köster, Schiller als Dramaturg (1891) S. 63, zu lesen. Daß dies Eingreifen des Senats eine Erfindung Bruniers, hat bereits H. Uhde 1876 in dem S. 210 Anm. 2 citierten Aufsatz nachgewiesen. Vergl. auch Vincke, Gesammelte Aufsätze zur Bühnengeschichte (Theatergesch. Forschungen VI) S. 10 f.

liefen: Othello samt Desdemona blieb am Leben, und Hamburgs Nachkommenschaft war bis auf weiteres vor theatralischen Accouchements bewahrt.[1] Man schelte darum nicht den Mann, daß er, seiner Kasse zulieb, sich sein künstlerisches Gewissen mit einer Frevelthat belastete. Dieses Gewissen war, wie ich schon bemerkte, überhaupt damals auch bei den Größten keineswegs so zart besaitet, wie bei uns. Er wußte aber auch ganz genau, was er that. Er handelte wie ein Feldherr, der einen zu weit vorgeschobenen Posten lieber zurückzieht, ehe er die Sicherheit der ganzen Armee und die Aussicht auf den völligen Sieg gefährdet. Ihm galt Shakespeares Einbürgerung als die Hauptaufgabe, und dieser Rücksicht mußten alle anderen weichen. Vier Wochen nach der scheinbaren Niederlage schrieb er lakonisch an Gotter: „Der Mohr von Venedig ist den Hamburgern zu schrecklich gewesen. Nun bin ich beim Macbeth!"[2]

Er ging mit Riesenschritten vorwärts, und mit jener sprühenden Regsamkeit, die in diesen ersten Monaten nach der Hamletaufführung alle seine Handlungen kennzeichnet, hatte er auch schon von Hannover aus, wohin seit dem 27. Dezember 1776 noch einmal der Schauplatz verlegt war, sich durch Freund Boies Vermittelung einen Mitarbeiter geworben, der diese Macbeth-Bearbeitung weit über das Niveau der schnellfertigen Zurichtungen des Hamlet und Othello erheben mußte. Am 29. Dezember hatte Boie an Bürger geschrieben: „Seit vorgestern haben wir wieder Komödie. Ich gehe viel mit Schröder und Brockmann um. Neujahrstag geben Sie uns Hamlet. In Hamburg hat es gefallen von der ersten Loge bis zur Gallerie. Ich bin neugierig auf den Eindruck,

[1] Aber auch in dieser Form wollte der Othello dem Publikum nicht munden. Er ward 1777 nur noch zweimal gegeben (14. Januar, 5. Februar).

[2] Aus einem Briefe Schröders an Gotter vom 5. Januar 1777 mitgeteilt von H. Uhde in den Blättern für Litterarische Unterhaltung 1876, Nr. 14, S. 216 (gelegentlich einer Besprechung von Vinckes Vortrag „Shakespeare und Schröder"). Es wäre mir angenehm, durch dieses Citat auf die Spur des ganzen Briefes zu kommen. Bei den von mir 1887 veröffentlichten Briefen befand er sich bereits nicht mehr!

den er hier machen wird.[1] Aber ist es denn nicht möglich, daß Du einmal herkommst? . . . Allein Brockmann und Schröder verdienen die Reise." Schon am fünften Tage darauf übermittelte Boie dem Freunde Schröders Vorschlag, ihm die Hexenszenen für seinen Macbeth zu verdeutschen.

Bürger war sofort bereit. „Empfiehl mich Schröder und Brockmann", schreibt er am 6. Januar. „Ich hoffe gewiß Sie bald persönlich kennen zu lernen; soll es auch erst bey der Vorstellung des Macbeth seyn."

Die Korrespondenz, die sich nun zwischen den beiden Freunden entspann, ist ungemein charakteristisch nicht nur für die beiden, sondern auch für den dritten, um die sie sich dreht, Schröder. Wie alles das, was Bürger über Schröder hört, diesen, bisher der Bühne ganz abgewandten Dichter für das Theater erwärmt, und wie er selbst von theatralischen Triumphen zu träumen beginnt! „Auch soll mir", schreibt er am 9. Januar, „der Macbeth vor meiner Ankunft in Hannover nicht aufgeführt werden. Ich muß den ersten Spektakel sehen und hören, den er ganz gewiß machen wird. Wenn mich jemals verlangt hat ein Schauspiel vorgestellt zu sehen, so ist es von jeher, seit ich ihn kenne, Shakespears Macbeth gewesen. Ach! und König Lear! König Lear! Wär es denn nicht möglich, daß Schröder auch den auf die Bühne brächte? . . . Nun laß Schröder sich nur um eine gute Hexen- und Zaubermusik bekümmern. Gern wär' ich mit bey den Proben gegenwärtig, um den Vortrag und die Handlung wie sie mir vor der Seele schweben, mit bestimmen zu können" u. s. w. „Wenn ich Gelegenheit hätte", schreibt er am 23. Januar auf die Nachricht von dem Beifall, den die Proben seiner Hexenszenenbearbeitung in Hannover gefunden, „ein gutes Theater öfter zu besuchen, so ließe ich mich einmal vom Teufel verleiten, auch ein Schauspiel zu zeugen". An eine Bearbeitung des Lear — offenbar hatten die Hannoveraner diesen Gedanken gleich aufgegriffen — habe er oft gedacht, allein Shakespeare etwas zu nehmen scheint

[1] Vergl. K. Weinhold, Boie S. 84 ff., 209 ff.

fast „Kirchenraub" und „meine Zusätze würden Kupfer seyn zu seinem Golde". Aus Boies Briefen hören wir immer Schröder als spiritus rector heraus. Er sucht dem widerhaarigen Freunde plausibel zu machen, daß „nur zum Vortheil der Vorstellung" eine Zusammenziehung der beiden ersten Hexenszenen in eine ebenso notwendig sei, wie die Tilgung des ganzen König Dunkan. „Macbeth ganz aufführbar zu machen und so zu bearbeiten, daß er gedruckt werden könnte, dazu gehört fast ein an Shakespear grenzender Geist. Aber Macbeth wird und muß trotz allem jetzt gefallen. In vier Wochen gewiß wird er aufgeführt." Die Umarbeitung des Lear sei „Mannsarbeit", aber Bürger könne es sicher, „wenn Du nur recht willst".

„Was wollte ich," schreibt Bürger, der sich immer noch nicht in die zusammengezogenen Hexenszenen finden konnte und eben um dieser Unbelehrbarkeit willen wohl an seiner Begabung fürs „Theater" glaubte zweifeln zu müssen, „nicht darum geben, wenn ich noch einmal in meinem Leben so glücklich würde, in einer Stadt zu wohnen, wo nur unterweilen Schauspieler wären. Das würde vielleicht den dramatischen Saamen, wenn welcher in mir liegt, befruchten. Sobald ich nur in Hannover gewesen bin, sollt Ihr bald erfahren, was die Glocke geschlagen hat. Kommt alsdann Nichts zum Vorschein, so dürfte wol in diesem Fache Hopfen und Malz an mir verloren seyn."

„Wenn Du herkommst, und es spielen siehst," tröstet ihn Boie am 9. Februar wegen der Hexenszenen, „gibst Du vielleicht einen besseren Ausweg. Hier wird es so nur deinet- und meinetwegen gespielt. Dekoration, Kleider u. s. w. müssen erst in Hamburg dazu geschafft werden." Und indem er für Ende des Februar oder Anfang März die Aufführung des Macbeth in Aussicht stellt, schließt er: „Ich wollte Du hättest mit mir nur ein paar Monate theatralische Vorstellungen gesehen; mehr als eine Idee, ich bin gewiß, wäre schon in Deinem Kopf entstanden und würde hernach bey Muße reif."

Am 22. Februar kam zwar Bürger wirklich nach Hannover und blieb sogar bis über den Schluß der Vorstellungen der Ham-

burger Truppe dort. Er sah u. a. den Julius von Tarent (den Hamlet nicht). Aber zu einer Aufführung des Macbeth kam es in diesen Wochen nicht. Denn das Ergebnis dieser persönlichen Berührung des Poeten mit dem Theater war zwar keine neue dramatische „Idee" in des Ersteren Kopfe, wohl aber zunächst ein Sieg der idealistischen Theorie über die Praxis. Man ward, das scheint jedenfalls aus den in der Folge gewechselten Briefen hervorzugehen, eins, daß der Dichter nicht nur seine Hexenszenen einstweilen unzerstückelt bewahren, sondern auch den ganzen, von Schröder für die Bühne hergerichteten, Macbeth einer gründlichen Durchsicht unterziehen und, wo es ihm gut schien, auch bessernde Hand anlegen solle.[1] Daß hieraus nichts ward, und daß, als Schröder schließlich nach mehr als zweijährigem Warten den Macbeth auf die Bühne brachte, dieser von Bürgers Hand nichts anderes enthielt, als eben die vielberufenen Hexenszenen, — daran trug allein Bürger die Schuld, dessen Feuereifer in seinem einsamen Amthause bald verrauchte, und der trotz mehrfacher Anläufe und wiederholter Mahnungen mit seiner Arbeit nicht recht vom Flecke kam.[2] Der „dramatische Saamen" in ihm erwies sich doch schließlich als von allzu geringer Keimkraft.

Der ganze Vorfall ist aber ungemein bezeichnend für die belebende Kraft, die von Schröder und seiner Truppe damals ausging, für den Eifer und den Ernst, mit denen Schröder die dichterischen Talente zu gemeinsamer Arbeit zu werben suchte, und für die Bescheidenheit, mit der er seine fachmännischen Dramaturgenkünste dem überlegenen Geiste eines in Theatersachen gleichwohl ganz unerfahrenen Dichters unterzuordnen bereit war.

Er mußte dann freilich, wie schon einmal bei dem sog. Preisausschreiben, wieder die Erfahrung machen, daß, einen Vogel

---

[1] A. Köster, der in „Schiller als Dramaturg", S. 62 f. u. 67, die Sache so darstellt, als habe Schröder den Macbeth so lange liegen lassen, weil er „noch nicht bühnenreif" gewesen, irrt. Macbeth war, wie aus Boies Briefen unzweifelhaft hervorgeht, thatsächlich im März 1777 „bühnenreif".

[2] Bürgers Bearbeitung erschien erst 1784.

im Fluge zu haschen, kaum schwieriger sei, als einen wirklichen Poeten für seine Zwecke dauernd zu interessieren.

Daß es ihm bei Bürger so fehlschlug, war allerdings, trotzdem ihn die verlorene Zeit verdroß, schließlich so schlimm nicht, denn große Hoffnungen auf Bürgers Thätigkeit, als regelmäßiger Mitarbeiter am Theater, wird er nach der ersten persönlichen Bekanntschaft mit dem von unberechenbaren Impulsen beherrschten Manne schwerlich gesetzt haben. Daß dagegen auch seine Hoffnung, Gotter an sein Theater zu fesseln, sich nicht erfüllte, war ein Schlag, den er nicht so leicht verwinden sollte.

„Schließen Sie, mein theuerster Freund!" schreibt er am 13. März 1777 an Gotter, „von meinem seltenen Schreiben nicht auf Abnahme meiner ewigen, unveränderlichen Liebe zu Ihnen. Meine Geschäfte häufen sich von Monath zu Monath so sehr, daß ich kaum mehr durchfinden kann — dazu kommt noch der bittere Gedanke, daß ich mit aller Mühe und möglichem Fleiße nicht im Stande bin, das Theater zu dem Grade von Vollkommenheit zu bringen, den ich seit einigen Jahren so eyfrig suche — dies macht mich so menschenfeindlich (denn der mehreste Theil der Menschen, mit denen ich leben muß, ist böse) — daß ich mich jeden Tag 20 Mahl aus meiner Situation wegwünsche, mich von einer Profession entfernen möchte, die so wenig heiter und unzählige misvergnügte Augenblicke an sich kettet. (leyder i st's bey den mehrsten sogenannten Schauspielern Profession.)"

So beginnt die Antwort auf einen Brief Gotters, in dem dieser das Anerbieten Schröders, zur hamburgischen Bühne in ein dauerndes kontraktliches Verhältnis zu treten, aus Rücksichten, wie es scheint, auf seine Familie, abgelehnt hatte. Man fühlt aus diesen Worten heraus, wie bitter die Enttäuschung für Schröder war. „Daß es mich schmerzt", fährt er fort, „daß Sie meinen Vorschlag nicht angenommen, daß Sie Recht haben, ihn nicht anzunehmen, betheure ich bey einem Tropfen guten Bluts in meinen Adern — und ein Tropfen ist gewiß da. auf das „mir dienen zu können", will ich nicht antworten. Sie können s gewiß oder sonst Keiner. Aber die Liebe zu Ihrer Familie muß Alles auf-

heben, das ist gewiß. Auch mich bester Freund hält dies Band an alle meine Mühseligkeiten, die mich vor der Zeit zum Greise machen, mich von den Vergnügungen der Welt entfernen — eben seh ich aus Ihrem Briefe, daß ich Ihnen in meinem vorigen schon dergleichen vorgeschwazt habe, also genug davon! —"

Man braucht nicht weiter zu lesen, nicht bis zu dem Schlußwort, wo er, auf den für den Sommer verheißenen Besuch Gotters anspielend, in die Worte ausbricht: „Mit Verlangen sehe ich der seligen Stunde entgegen, da ich Sie an mein Herz drücken und zum erstenmahl in meinem Leben sagen kann: Ich hab einen guten Freund bey mir!" —, um zu wissen, daß für Schröder mit dem Scheitern dieses Projektes mehr in die Brüche ging, als ein seiner Bühne Vorteil versprechendes Engagement.

Außer Bode, der aber viel älter war, als er und wohl auch um diese Zeit tief in eigene häusliche Sorgen verstrickt war, hatte er keinen eigentlichen Freund. Brockmann, dem er sich in den ersten Jahren mehr als irgend einem Kunstgenossen erschlossen, war ihm an Interessen und Charakter doch zu wenig ebenbürtig, und war besonders doch zu ausschließlich Komödiant, als daß er in diesem Verkehr sich dauernd hätte befriedigt fühlen können.[1] Es war auch in der letzten Zeit eine entschiedene Erkältung zwischen beiden eingetreten, offenbar hervorgerufen durch Brockmanns mit seinem wachsenden Ruhm auch wachsende Ansprüche. Der kleine Kreis jener Kunstfreunde, die in der ersten Direktionszeit sich zu anregendem Gedankenaustausch regelmäßig bei ihm eingefunden, hatte sich schon vor mehreren Jahren aufgelöst und zerstreut. Auch hatte keiner von ihnen Schröder persönlich nahegestanden. An Stelle der litterarischen Unterhaltungen waren musikalische Abende[2] getreten, an denen er zwar bei seinem großen Interesse

[1] Der Schauspieler Dauer, dem Schröder, wie aus den Briefen an Gotter hervorgeht, wegen seines vortrefflichen geraden Charakters auch aus der Ferne eine fast zärtliche Freundschaft weihte, war ihm geistig erst recht nicht ebenbürtig.

[2] Diesen Zug hat Goethe, wie so manchen andern — z. B. die Leseabende im Hause des Direktors — für seinen Serlo benutzt. Vgl. Wilh. Meister 4. Buch, 14. Kapitel.

und seiner entschiedenen Begabung für Musik[1] große Freude hatte, mit deren Teilnehmern aber — Sängern und Orchestermitgliedern des Theaters, und als Zuhörer gelegentlich die Herren der englischen Gesandschaft, an ihrer Spitze der Resident Mathias, Dr. Unzer aus Altona, Dr. Leppentin aus Hamburg, der Komponist und langjährige Freund des Hauses Telonius u. a. m. — ihn außerdem kaum tiefere Interessen verbanden. Auch die Loge, die er häufig, im Winter regelmäßig, besuchte,[2] bot ihm in dieser Hinsicht keinen Ersatz. Und der sonstige gesellige Verkehr, so weite Kreise er zog und obwohl er ihn am dritten Orte, wie bei den Schimmelmanns in Wandsbeck, mit Klopstock und seinem Anhang, den Familien Büsch und Ebeling in Beziehung brachte, erfüllte ihm ebenfalls nicht, wonach er sich sehnte. Sein litterarischer Adlatus endlich, Bock, war allerdings ein gescheiter Mensch und auch recht anstellig; aber zugleich ein so zerfahrenes und moralisch haltloses Geschöpf, daß er Schrödern je länger desto mehr statt einer Hülfe eine Last ward und von ihm schließlich mehr aus Mitleid mit durchgeschleppt wurde.[3]

In Gotter glaubte er nun endlich das gefunden zu haben, was ihm bisher gefehlt: nicht nur den litterarischen Mitarbeiter, dessen Fähigkeiten zur Herrichtung ausländischer oder veralteter Dramen für die Bedürfnisse der deutschen Bühne, seiner vielseitigen Bildung entsprechend, die Bocks bei weitem übertrafen, sondern auch vor allem den Freund, mit dem er, über dem Dunst des

---

[1] Mir liegt ein ganzes Bändchen seiner Liederkompositionen vor.

[2] Die maurerische Tradition, als ob Schröder im Anfang seiner maurerischen Laufbahn (d. h. bis zu seiner Übersiedelung nach Wien) nur selten in der Loge erschienen und auch an den Arbeiten derselben keinen thätigen Anteil genommen habe, beruht, wie aus den Briefen an Gotter hervorgeht, auf einem Irrtum.

[3] Ungemein bezeichnend ist, wenn Schröder, der mit seinem „Hamburgischen Theater" so viel Verdruß hatte, 1777 den Plan faßt, zu Ostern 78 auch ein „Komisches Theater der Franzosen" herauszugeben, mit zu dem Zweck, „auch dem armen Bock ein wenig aus der Suppe zu helfen, durch diesen ersten Teil, in welchen lauter Bearbeitungen von ihm kommen sollen". (An Gotter 3. Dez. 1777. Schröder u. Gotter, S. 91.)

Theaterklatsches und der Komödiantenintriguen schwebend, Gedanken austauschen konnte über das, was ihm das Herz am tiefsten bewegte; einen Menschen, mit dem ihn nicht nur ein kündbarer Geschäftsvertrag, sondern eine wirkliche innere Gemeinschaft der höchsten geistigen Interessen verband.[1] Gotter stand, seiner Neigung und seinem Bildungsgang entsprechend, allerdings eigentlich im Lager der Gegner der bisher am hamburgischen Theater vorherrschenden Richtung. Er war ein entschiedener Verehrer der Franzosen, mehr als irgend einer seiner gleichaltrigen Zeitgenossen. Aber diese, aus seiner Vorliebe für eine gewisse Korrektheit und Zierlichkeit der künstlerischen Arbeit hervorgegangene, persönliche Sympathie hatte ihm keineswegs den Blick getrübt für poetische Erscheinungen, welche sich in die bei unseren westlichen Nachbarn von alters hergebrachten und geheiligten Formen und Regeln nicht wollten pressen lassen. Mit offenen, empfänglichen Sinnen war er bereit, jeder Individualität, die wirklich einen starken eigenen Ton hatte, ihr Recht zuzugestehen. Und während er Voltaires Merope taktvoll und formgewandt für die deutsche Bühne neu bearbeitete, lauschte er mit vollem Behagen auf Goethes Götz und versenkte sich mit freudigem Enthusiasmus in seinen Shakespeare. Seine litterarische Thätigkeit, soweit sie bisher zu Tage getreten war, gravitierte freilich ganz nach Frankreich. Seine falschen Entdeckungen nach Marivaux, sein bürgerliches Trauerspiel Mariane, nach La Harpes Melanie, seine Jeanette nach Voltaire wiesen ihm eine Sonderstellung unter den dramatischen Nachwuchs der ersten siebziger Jahre an; aber wie wenig er einseitig in dieser Richtung zu verharren gesonnen war, bewies seine Bearbeitung von Hoadleys Suspicious Husband, die Schröder im Juli 1777 als „Argwöhnischen Ehemann" auf die Bühne brachte.

---

[1] Interessante Einzelheiten über Gotters und Schröders gemeinsame litterarische Thätigkeit bringt eben ein — mir im Korrecturabzug vorliegender — Aufsatz in der Vierteljahrsschr. f. Litteraturgesch.: „Schröder und Gotter" von Rud. Schlößer. Von demselben Verfasser haben wir demnächst auch eine eingehende Biographie Gotters zu erwarten.

Das war, als Gotter den versprochenen Besuch zur Ausführung brachte. Vom 13. Juli bis 16. August 1777 weilte er in Schröders Hause, und Schröder bot alles auf, ihn in seinem Entschlusse wankend zu machen.

Noch hatte er nicht alle Hoffnung aufgegeben uud noch im Juni dem Spröden geschrieben: „Was Sie mir da von Miethling und nüzlich zu seyn schreiben kann ich nicht beantworten — Sie sollen mein Freund seyn — mit mir gemeinschaftlich noch einen Versuch zum besten des Theaters wagen. Herr Ihrer Zeit, Ihrer Besuche an Ihre Familie seyn. Die Welt genießen — kurz Freud und Leid mit mir theilen. Erst kommen Sie liebster Gotter! und sehen Sie und dann entschließen Sie. Sie haben mehr Verstand und kalt Blut als ich — also kann keine Ihrer Entschließungen Übereilung seyn."

Aber obwohl Schröder es an nichts fehlen ließ, dem Freunde, außer der Premiere des Argwöhnischen, seine Komödie Jeanette, sein Melodram Medea, sein Singspiel Der Jahrmarkt zu sehen und zu hören gab, obwohl beide sich in diesen Wochen des ungestörten Beisammenlebens unter einem Dache womöglich noch inniger aneinander anschlossen,[1] in der Hauptsache blieb es beim alten: Gotter konnte sich nicht entschließen, sich aus seinen Gothaer Verhältnissen, in denen er festgewachsen war, zu lösen und die kleine behagliche, auf den französischen Ton gestimmte thüringische Residenz mit dem, in jeder Beziehung, rauheren Klima der Hanse-

[1] Auch in den Verstimmungen, die nun einmal zwischen den Gliedern des Ackermannschen Hauses an der Tagesordnung waren, wirkte seine Persönlichkeit, zu der alle schnell Vertrauen faßten, beruhigend und ausgleichend. „Wenn ich mir nicht zu viel schmeichle", heißt es in einem (ungedruckten) Briefe Gotters an Dorothea Ackermann vom 30. August 1777, „wenn es wahr ist, daß meine Anwesenheit zu Aufklärnng gewisser Mißverständnisse beigewürket hat, die unter so guten Menschen als Ihr zusammen seyd, nie plazgreifen sollten, so gönnen Sie mir ferner in allen Fällen dieser Art Ihr Zutrauen. Die Entfernung kömmt hier nicht in Anschlag. Desto unpartheiischer kann ich entscheiden. Man verschickt ja in Gerichten die Akten immer am liebsten nach der Universität, die am weitesten entlegen ist."

stadt an der Elbe zu vertauschen. Allerdings gab er beim Scheiden, wie es scheint, die Möglichkeit einer Sinnesänderung zu, und so hat denn auch Schröder jahrelang die Hoffnung nicht aufgegeben, ihn doch noch zu gewinnen und durch seine tagebuchartig geführten Briefe, in denen er über die kleinsten Vorfälle auf seiner Bühne und in seinem Hause berichtet, den Freund gewissermaßen in seinen Gedanken- und Interessenkreis einzuspinnen gesucht. Noch im April 1778 schreibt er: „Bey Ihrem Besuche hier, der durchaus seyn muß, hoffe ich mit Ihnen zu Wirklichkeiten kommen zu können. Gehts nicht auf eine, doch gewiß auf die andere Art." —

Am Ende mußte auch er spüren, daß die Hindernisse, die der Verwirklichung seines Planes entgegenwirkten, stärker waren, als Gotters persönliche Freundschaft und sein Interesse für die Arbeit am Theater. Wieder einmal war ein aus reinsten Absichten und mit frischester Begeisterung für die höchsten Ziele seiner Kunst hervorgegangener, Versuch des Schauspielers gescheitert an der unbesiegbaren Sprödigkeit der litterarischen Kreise, auf deren Beistand die Schauspielkunst nun einmal angewiesen ist, wenn sie etwas mehr erstrebt, als den Bedürfnissen des Tages zu dienen.

Aus der Ferne freilich hat Gotter die Unternehmungen des Freundes mit seiner Teilnahme begleitet und auch mit Hand angelegt, wenn es galt, dem Repertoir neues Blut zuzuführen. Er war es z. B., der Schröders Aufmerksamkeit auf Gozzis dramatisierte Märchen lenkte, die damals in Werthes Übersetzung in Deutschland bekannt zu werden begannen, und er hat gemeinsam mit ihm Gozzis Doride unter dem Titel Juliane von Lindorak bearbeitet.

Er hat auch an der Bearbeitung des dritten Shakespeareschen Dramas, das Schröder, da Bürger ihn mit dem Macbeth ungebührlich lange warten ließ, 1778 auf die Bühne brachte, dem Kaufmann von Venedig, einigen Anteil gehabt. Daß er sehr wesentlich gewesen, möchte ich indes kaum glauben, und jedenfalls würde dann der Ausdruck des Bedauerns, daß sich gerade diese helfende Hand zur Hebung des Theaters

Schrödern versagt habe, von unserer Seite erheblich einzuschränken sein. Denn dieser Kaufmann von Venedig „ein Lustspiel in 4 Aufzügen“ [1] verrät zwar wieder die keck und derb zugreifende Hand des Bühnenpraktikers, der unbequeme Szenenwechsel, allzu kühne chronologische Sprünge, einigermaßen entbehrliche Personen mit raschem Federstrich aus der Welt zu schaffen versteht. Aber in dem Bestreben, alles recht knapp, anschaulich, natürlich zu machen, ist auch der eigentliche Duft und Schmelz von der Dichtung abgestreift. Und wie die Prinzen von Marocco und von Arragon sich in einen Don Rodrigo di Granada und einen Vicomte de Querchy haben verwandeln lassen müssen, so ist auch der romantische, einem „Kaufmann“ wenig ziemliche Leichtsinn des Antonio klüglich damit motiviert, daß er des Bassanio Bruder ist. Jessica und Lorenzo betreten überhaupt die Bühne nicht, und gleich ihnen ist auch der fünfte Akt dem Bearbeiter zum Opfer gefallen; unmittelbar an die Gerichtsszene schließt sich die Erkennung zwischen Porcia und Nerissa und Bassanio und Gratiano.

Und eben deshalb möcht ich meinen, daß diesmal der Theaterpraktikus es über den Poeten davongetragen, und eben deshalb ist es doppelt zu beklagen, daß Gotter zwischen sich und den, einer poetischen Anfeuerung durch ihn so sehr bedürftigen und dafür so sehr dankbaren Freund so viele Meilen setzte und sich dadurch des wirklichen Einflusses beraubte.

Aber auch so war der Kaufmann von Venedig, wie ihn Schröder am 7. November 1777 in Hamburg auf die Bühne brachte, ein wackeres Stück Arbeit, denn es bedeutete wieder einen Schritt vorwärts; und was der Bearbeiter dem Stücke genommen, machte der Schauspieler jedenfalls zum Teil wieder gut: „Der Jude stand da, den Shakespeare sah! Mir ist kein Schauspieler vorgekommen, der sich ihm genähert, als Macklin und doch hab ich Kemble gern gehabt“, versichert Meyer von Bramstedt.[2] „Eine treffliche Nach-

[1] Vgl. A. Hauffen: Schröders Bearbeitung des Kaufmanns von Venedig. (Vierteljahrsschrift f. Litt. Geschichte V, S. 87—97.)

[2] Fr. L. Schröder. I. 297.

ahmung jüdischer Sitte und Benehmens, mit dem feinsten Beobachtungsgeiste der Judennatur abgelauscht", rühmt ein Anderer.[1] „Sprachton, Händeschlagung und Geberdung im Handel und Wandel" war aufs glücklichste getroffen; vor einer Übertreibung ins Groteske schützte außer dem Takt des Darstellers der entschieden philosemitische Zug des Zeitalters.[2] Dorothea als Porcia, Frau Schröder als Nerissa waren würdige Partnerinnen. Und so fand das Drama denn auch beim Publikum eine sehr freundliche Aufnahme, wenngleich der Erfolg nicht entfernt an den des Hamlet heranreichte.[3] „Das Haus war sehr voll", schrieb Schröder an Gotter, „die Meinungen getheilt, aber viel lauter Beyfall — die Decorationen des letzten und 4ten Aktes sehr applaudirt worden. Das allgemeine Urtheil aber war, der letzte Akt sey nicht interessant genug."

Dagegen lehnte wenige Tage später, am 28. November, das Publikum „Die Irrungen, ein Lustspiel in 5 Aufzügen nach dem Shakespear" ziemlich entschieden ab und konnte sich auch bei der Wiederholung am 1. Dezember nicht dafür erwärmen. Und es hatte recht, denn die Art, Shakespeare zu bearbeiten, ging denn doch über das Erlaubte weit hinaus. Aus den beiden Antipholus mit ihren beiden Dromios der „Komödie der Irrungen" hatte der Bearbeiter Großmann einen Reichard von Hamburg und Reichard von Berlin mit Bedienten Johann gemacht und einen solchen Brei von Trivialitäten über das lustig phantastische Ding

---

[1] Schütze, a. a. O., S. 461.

[2] Dem auch Schröder folgte: „Des Juden Absicht seh ich freilich ein", läßt er am Schlusse der Vortragsszene zwischen Antonio und Shylock den ersteren sagen; „nichts als die pünktlichste Erfüllung der Bedingung würd' ihn befriedigen. Aber ich hab ihn gereizt, seine Vorwürfe verdient. Vorurteile der Erziehung und des Umganges machen auch den Vernünftigsten gegen sein Volk ungerecht. Mich diesem Kontrakte, zu unterwerfen ist eine Art von Genugthuung, von Wiedererstattung." Hauffen a. a. O. S. 91 f.

[3] Es ward allerdings bis Schluß des Jahres 5mal (7., 10., 11., 17., 24. November), 1778 aber im ganzen nur 3mal (5. Februar, 9. und 25. November) gegeben. Dann erst wieder im Februar 1781. Die ersten drei Vorstellungen trugen 500, 650, 312 ℳ ein. Damit waren die Kosten bezahlt. (Schröder und Gotter S. 87.)

gestürzt, daß die in ihrer natürlichen Sphäre immer eines Heiterkeitserfolges sicheren Szenen fad und platt anmuteten und alle Wirkung einbüßten.

Schröder hatte sich zwar wie über den Wert, so auch über die Zugkraft dieses neuesten Shakespeare seines Repertoirs von vornherein keinen Illusionen hingegeben. Immerhin war ihm der gänzliche Mißerfolg doch überraschend und fatal; denn er sah dadurch seinen Plan, demnächst Holberg mit seinem „Kannegießer" wieder auf die Bühne zu bringen, fürs erste vereitelt. „Das ist hier so der Gebrauch", schrieb er an Gotter, „schlägt ein komisch Stück fehl, so gehts mit dem folgenden ebenso." Aber im selben Athem setzt er hinzu: „Nun arbeiten also Bock und Schröder aus allen Kräften an „Maaß für Maaß".

Es waren nicht nur arbeits-, sondern auch sorgenvolle Tage. Und letztere wieder bereitete nicht nur das Repertoir, sondern ebenso das Personal.

Im Frühling 1777 hatte das Ehepaar Reinecke die Truppe verlassen. Seine Rollen hatte zum größten Teil Schröder übernommen, und so war diese Lücke kaum bemerkt worden. Als Fürst im Julius von Tarent am 7. Juli und vor allem als Odoardo in der Emilia Galotti am 5. Dezember eroberte sich Schröder auch dieses Rollenfach unter lebhaftem Beifall der Zuschauer. Das Urteil war, daß er seinen Vorgänger übertreffe.[1] Er selbst meinte zwar, daß er als Odoardo (zerstreut, weil an demselben Abend seine Frau zum erstenmale die Emilia gab) „wie ein 13jähriger Lümmel, der vorm Ofen kniet", gespielt habe, und wollte es nicht begreifen, daß man seinen Odoardo „zum besten machte, der gesehen worden".[2] Indessen war er in der zweiten Vorstellung, wo der Beifall noch größer war als das erstemal, „ungleich zufriedener" mit sich selber.

Frau Reinecke aber war nicht so leicht ersetzt. Die alternde Susanna Mecour, die einen Teil ihrer Rollen übernehmen sollte,

---

[1] Schütze, S. 463.

[2] Schröder und Gotter, S. 92.

mißfiel so entschieden, daß Schröder froh war, als sie im Herbst aus freien Stücken aufsagte und ihm das Peinliche der Kündigung ersparte. Schlimm nur, daß am selben Tage auch Brockmann und der vielgewandte Chargenspieler Schütz ihm ihren zu Ostern 1778 bevorstehenden Abgang anzeigten. Freilich war Schröder schon seit geraumer Zeit keineswegs so unbedingt mit seinem ehemaligen Schüler zufrieden, fand ihn oft sehr affektiert und entdeckte, oder glaubte wenigstens an ihm gewisse Charakterfehler zu entdecken, die ihm persönlich die Lösung des langjährigen Verhältnisses nicht unwillkommen machten. Für die Bühne aber war Brockmanns Fortgang gerade in diesem Augenblicke ein ungeheurer Verlust. Mochte Schröder sich noch so sehr damit trösten, Brockmann sei wegen seines anmaßenden Wesens eigentlich sehr unbeliebt, der allerdings lärmende Kreis seiner Verehrer im Grunde doch sehr klein, das Publikum werde seinen Fortgang leicht verschmerzen, so täuschte er sich hierin bedenklich. Brockmanns Abschied von Hamburg entsprach allerdings keineswegs den hochgespannten Erwartungen des eitlen, verwöhnten Künstlers, der infolgedessen die Hamburger kalt und undankbar schalt. Aber es ist eine alte Theatererfahrung, daß es zu den schwersten Aufgaben gehört, für einen Schauspieler, der im Laufe der Jahre vor seinem Publikum eine Reihe großer Rollen creirt und dadurch einen Typus für die Darstellung geschaffen hat, in diesen Rollen einen Ersatz zu finden. Mag das Publikum noch so viel persönlich und auch künstlerisch an dem ersten auszusetzen gehabt haben, es steht doch unter dem Banne seiner Auffassung, der erste Eindruck ist der maßgebende, und der Nachfolger, der vielleicht ein größerer Meister ist, wird immer große Mühe haben, diese Eindrücke zu verwischen und seiner Persönlichkeit und seiner Auffassung zum Recht zu verhelfen. Und Brockmann hatte doch an all den großen Ehrentagen der hamburgischen Bühne im Vordertreffen als Protagonist gestanden. Wo war für diesen vielseitigen und mit diesem Ensemble so verwachsenen Künstler gleich ein Ersatz zu finden, der ihm den Essex, Clavigo, den Prinzen in der Emilia, vor allem den Hamlet nachzuspielen sich getraut hätte?

War es doch dem „herzoglich Gothaischen Hofschauspieler“ Michael Boek, der im September des Jahres die Hamburger zuerst mit dem jüngsten Erzeugnis des deutschen Theaters, nämlich einem auf Gastspiel reisenden Virtuosen in seiner Person bekannt gemacht, und der schon als alter Bekannter freundlich aufgenommen war, nicht geglückt, in Brockmanns Rollen diesen zu erreichen! Auch für Schütz, ein so windiger und Schrödern unsympathischer Gesell er sein mochte, war in seinem Fache schwer ein Ersatz zu finden. Indessen selbst Brockmanns Abgang war verhältnismäßig leicht zu verschmerzen im Vergleich zu dem neuen Verlust, welcher der Bühne drohte mit Dorothea Ackermanns Rücktritt vom Theater. Schon seit einiger Zeit hatte Schröder mit der Möglichkeit eines solchen rechnen müssen. Trotzdem kam ihm jetzt die Entwickelung der Ereignisse überraschend.

Seit längerer Zeit war es in Hamburg öffentliches Geheimnis,[1] daß Dorothea Ackermann „im Hannöverschen versprochen sei“. Im April war sie schwer leidend aus Hannover zurückgekehrt und hatte bald darauf zu dem jungen Dr. Johann Christoph Unzer in Altona ihre ärztliche Zuflucht genommen. Dieser, der sie bisher aus der Ferne schon bewundert und nur durch das Gerücht, sie sei verlobt, sich hatte abhalten lassen, sich ihr zu nähern, gewann bei seinen ärztlichen Besuchen sehr bald das Vertrauen des unter ihrem unglücklichen Temperament kaum weniger, als unter ihrer körperlichen Krankheit leidenden Mädchens. Sie sah in ihm ihren Lebensretter, und da sie gleichzeitig ihm gegenüber ebensowenig aus der Aufhebung ihres früheren Verlöbnisses, wie aus ihrem mit den Jahren womöglich noch wachsenden Abscheu vorm Theater ein Hehl machte, so fand er sich ermutigt, um sie zu werben. Schröder und seine Mutter, die Anfang September von der Sache erfuhren, waren von dieser Aussicht keineswegs erbaut.[2] Man hatte allerlei Ungünstiges über seinen Charakter gehört, und sein

[1] So berichtet Unzer selbst über die Vorgeschichte seiner Ehe in der von Uhde, (Flugschriften, S. 221, Anm.), erwähnten Schrift, deren Benutzung mir Herr Dr. Ferber in Hamburg ermöglichte.

[2] Vgl. Schröder und Gotter, S. 56, 76, 91, 104, 105, 112, 119.

etwas affektiertes Wesen, das ihm den Spitznamen Dr. Saft — eines „affectierten Medicus" in Le Grands Komödie „Der hellsehende Blinde" — eingetragen hatte, trug nicht dazu bei, ihm die Wege zu bahnen. Trotzdem gelang es ihm, verhältnismäßig schnell alle Hindernisse zu überwinden. Dorotheens entschiedener Wille und seine bei näherer Bekanntschaft gewinnende Persönlichkeit drängten die Bedenken der Familie mehr und mehr in den Hintergrund. Schon am 15. Oktober schrieb Schröder an Gotter: „Mit der Heyrath meiner Schwester wirds allem Anscheine nach zur Richtigkeit kommen, aber nicht eher als Fasten übers Jahr". Und am 1. Dezember: „Mit meiner Schwester wird es ganz sicher richtig — ich selbst habe mich gegen meinen Schwager in Hoffnung verbindlich gemacht, sie auf Ostern schon vom Theater zu laßen". Er hatte sich also verhältnismäßig schnell mit dieser Wendung, die seiner Bühne „die erste Schauspielerin Deutschlands" raubte, ohne alle Hintergedanken ausgesöhnt, sobald er die Überzeugung gewonnen hatte, daß Unzer in Wahrheit „ein herrlicher Junge" sei, der seine Schwester glücklich machen werde. Die Freunde in Hannover, die den Freier gar nicht, wohl aber Dorothea sehr genau kannten und trotz aller warmen und persönlichen Teilnahme, die sie ihr entgegenbrachten, ihren schwierigen Charakter nicht unterschätzten, sahen weniger hoffnungsvoll in die Zukunft. „Man sagt hier", schrieb Boie an Bürger am 2. Oktober 1777, „daß die Ackermann Braut und mit dem Dr. Unzer versprochen sey, und ich glaube es fast; denn ich weiß, wozu der Ekel vor dem Theater und ihrer Lage sie bringen konnte. Aber glücklich wird sie mit ihm nicht seyn".

Schröder aber erwuchs hieraus zunächst die Sorge, diesen dräuenden Verlust, den er allerdings schließlich doch noch bis in den Juni hinauszuschieben wußte, durch vorbeugende Maßregeln so wenig fühlbar als möglich zu machen.

Zu ersetzen war eine so eigenartige, so vielseitige und zudem durch ihr verwandtschaftliches Verhältnis mit den Interessen der Bühne so verwachsene und daher zu jedem Opfer bereite Künstlerin überhaupt nicht. Und so beschloß Schröder, vorläufig wenigstens

nicht von auswärts eine vielleicht versagende Kraft mit großen Opfern herbeizurufen, sondern so, wie er für Reinecke in die Lücke getreten war, so jetzt seine Frau, die in einigen der wirkungsvollsten Rollen Charlottens das Publikum ja freundlich aufgenommen hatte, in das freiwerdende Fach eintreten zu lassen. Abgesehen von Sparsamkeitsrücksichten, bewog ihn zu diesem Versuche gerade die Erfahrung, die er mit seinen Schwestern gemacht hatte. Schwerlich wäre es ihm geglückt, verhältnismäßig so glatt und leicht alle Klippen in den ersten Direktionsjahren zu umschiffen, wenn er nicht auf seine beiden Hauptdarstellerinnen in jedem Augenblick sich so hätte verlassen können. Und es lag ja auch unleugbar ein Vorteil für die Stetigkeit des Unternehmens und für die Einheitlichkeit der Kunstleistungen darin, wenn die ausschlaggebenden Rollen dem Bereiche der Theaterkabalen ein für allemal entzogen blieben. Nur übersah er dabei die Hauptsache, daß ein derartiges Rollenmonopol der Verwandtschaft des Direktors nur dann für die Disziplin der Truppe und das künstlerische Niveau der Leistungen von Vorteil ist, wenn die betreffende Persönlichkeit diesen Platz wirklich auszufüllen vermag, und, wenn nicht von den Rivalinnen, so doch vom Publikum bedingungslos als Herrscher anerkannt wird. Das war bei Charlotte der Fall gewesen, das traf auf Dorothea, das traf auf ihn selber zu; aber nicht auf seine Frau. „Wenn Schönheit und Figur allein die Schauspielerin machte“, schrieb 1779 ein sehr wohlwollender und in gewissen Rollen sogar von ihr begeisterter Beurteiler,[1] „so wäre sie gewiß eine der ersten in Deutschland. Denn sie hat einen königlichen Wuchs, und ihr Gang, der nach allen Regeln der Tanzkunst abgemessen ist, verräth gleich ihr Genie zum Tanzen, wovon noch ganz Hamburg mit Bewunderung und Entzücken spricht. Sie kleidet sich mit dem größten Geschmack und der besten Auswahl, eine Sorgfalt, die ihrem Verstande die höchste Ehre macht. „Aber“, fügte er hinzu, „ich weiß nicht, wie ich es Herrn Schröder aus-

[1] Joh. Christ. Koppe, Gedanken über einige Vorstellungen der hamburgischen Schauspielergesellschaft im April und Mai 1779 in Reichards Theater-Journal für Deutschland, 16. Stück (1780), S. 32 ff.

legen soll, daß er nach dem Abgang der Demoiselle Ackermann seiner Frau alle Hauptrollen zutheilt, wozu ihre Schultern noch viel zu schwach und ihre Theaterkenntniß zu wenig hinreichend ist.... Pflicht ist es ihr in Ansehung der kurzen Zeit, daß sie das Theater betreten, Gerechtigkeit widerfahren zu laßen. Sie ist schon eine gute Schauspielerin, aber noch lange nicht das, was man von ihr als erster Aktrise mit Recht verlangen kann." Schröder aber legte, indem er die Frau des Direktors in eine Stellung hineindrängte, auf die sie als Künstlerin nur sehr bedingt einen Anspruch hatte, der künstlerischen Entwickelung der Truppe einen Hemmschuh an, der seinen eigenen, freien, nach großen Thaten sich sehnenden Geist unwillkürlich selbst zu einem gelassenern Tempo nötigte. Es ist allerdings erstaunlich, mit welcher Zähigkeit und Geschicklichkeit die Frau schließlich ihrer Aufgabe gerecht zu werden verstanden hat, welche Fülle der verschiedenartigsten Leistungen sie im Laufe der Jahre immer vornehm und sicher bewältigt hat, aber das, was seine Schwestern gewesen, das Muster und Vorbild für die Truppe, und die ebenbürtige Partnerin seiner selbst konnte sie nie werden.

Die großen bevorstehenden Veränderungen im Personal blieben selbstverständlich nicht ohne Einfluß auf die Gestaltung des Repertoirs. Eine Neuerung, die nunmehr mit verdoppelter Energie durchgeführt wurde, war allerdings bereits vorher ins Auge gefaßt worden. Das Ballet, der seit dem Bestehen der Truppe für diese so charakteristische Bestandteil des Repertoirs, hatte mehr und mehr seine Anziehungskraft beim Publikum eingebüßt. Dazu kam, daß sowohl Schröder wie Dorothea schon seit längerer Zeit den Wunsch hegten, diesen anstrengendsten Teil ihrer Thätigkeit, die auch für Hauptdarsteller in tragischen Rollen kaum noch schicklich erschien, aufzugeben. Der junge schauspielerische Nachwuchs aber erwies sich zu wenig vorgebildet und bildungsfähig. Infolgedessen entschloß sich Schröder, mit dem Ostern 1778 schließenden Theaterjahr das Ballet ganz eingehen zu lassen.[1] Ein

[1] Schröder tanzte zum letztenmal am 2. März 1778 in der „Masquerade".

etwas abenteuerlicher Gedanke, durch von Kindern gespielte kleine Komödien eine Art Ersatz für das Ballet zu schaffen, ward bald wieder aufgegeben, dagegen ward nunmehr dem Singspiele und der anspruchsvolleren Oper ein ungleich größerer Spielraum im Repertoir als bisher eingeräumt, und für die Bildung eines guten Orchesters und eines geschulten Sängerpersonals verhältnismäßig großer Aufwand gemacht. Die Erfahrung hatte Schröder gelehrt, daß das Publikum für die gefälligen Opern Schweizers, Hillers und Bendas mehr und mehr sich interessierte, und daß die hierfür gebrachten Opfer sich nicht nur bald wieder bezahlt machten, sondern daß sich auch Überschüsse ergaben, die wieder seinem ernsthaften Repertoir zu gute kamen und ihn in den Stand setzten, von seinem Shakespeare so viel, als er Lust hatte, auf die Bühne zu bringen. Bei seinen Bemühungen, Gotter an Hamburg zu fesseln, war auch das ein Gesichtspunkt gewesen, daß der vielgewandte und erfolgreiche Librettodichter gemeinsam mit dem von Gotha fortstrebenden Kapellmeister Georg Benda diesen neuen Bestandteil seines Repertoirs beleben und heben solle. Das Sängerpersonal war verhältnismäßig leicht zu werben. Denn ebenso, wie es vor dreißig Jahren allgemein üblich gewesen, daß die jungen Schauspieler sich im Ballet ausbildeten und darin mitwirkten, ebenso gehörte es jetzt dazu, daß jeder halbwegs stimmbegabte Schauspieler so weit musikalisch geschult war, daß er in der Oper, und zwar nicht nur im Chor, mitsingen konnte. Es konnte allerdings dabei nicht fehlen, daß nun bei den Anwerbungen neuer Kräfte häufig mehr Gewicht auf die musikalische, als auf die schauspielerische Begabung gelegt wurde, und daß infolgedessen das Zusammenspiel in der eigentlichen Komödie, wo gerade diese Leute oft wichtige Partien zu vertreten hatten, unter das bisherige Niveau allmählich herunterging und mancherlei zu wünschen übrig ließ. Von dem vortrefflichen Ensemble, das noch im Mai 1777 in Beaumarchais' Barbier von Sevilla die Zuschauer entzückte:

Das letzte auf der Ackermannschen Bühne gegebene Ballet ward im Anschluß an Brockmanns Abschiedsvorstellung am 4. März dargestellt.

Schütz — Figaro, Brockmann — Almaviva, Dorothea Ackermann — Rosine, Schröder — Bartholo, war nach Jahresfrist nur der eine Schröder noch auf dem Platze. Und eigentlich war auch auf ihn nicht mehr zu zählen, denn in dem Maße, als er genötigt wurde, erst für Reinecke, dann für Brockmann als Ersatz mehr und mehr tragische Rollen zu übernehmen, mußte er darauf bedacht sein, sich in der Komödie allmählich ein wenig zu entlasten. So fehlte auch er dort, und vielleicht keine Lücke ward so sehr vom Publikum empfunden, wie gerade diese.

„Jetzt ist der Zeitpunkt hier für Manns- und Frauenspersonen in Rollen zu kommen und zu werden", schrieb er um diese Zeit an Gotter. Aber so viele Fühler er auch ausstreckte, und so manche Augen für ihn sich mühten, um das Richtige zu finden, man kann nicht sagen, daß er bei seinen Anwerbungen eine glückliche Hand hatte. Mit richtigem Instinkt hatte er, offenbar durch Gotters Erzählungen geleitet, sein Hauptaugenmerk auf den jungen Iffland, der im März 1777 zuerst in Gotha die Bühne betreten hatte, gerichtet. Leider aber zerschlugen sich die Verhandlungen, wie es scheint, weil Iffland sich in Gotha in der kurzen Zeit so in Schulden verstrickt hatte, daß selbst Schröders Bürgschaft ihn nicht zu lösen vermochte. Zu mehr konnte sich aber dieser nicht verstehen, da er selbst nicht über die nötigen Baarmittel verfügte und „bey der schlechten Einnahme und der großen Ausgabe", wie er Gotter schrieb, seiner Mutter den großen Vorschuß nicht zumuten mochte.[1]

Wohl selten war eine so zarte Rücksicht weniger am Platze, als hier. Welchen Gewinn hätte die Kunst gehabt, wenn Iffland, wären's auch nur die nächsten zwei Jahre gewesen, sich unter Schröders Augen hätte bilden und von ihm die Richtschnur für seine weitere Laufbahn erhalten können! Statt dessen gab es auf der hamburgischen Bühne für die nächste Zeit einen Wechsel für allerlei, zum

[1] Vgl. „Schröder und Gotter", S. 79, 87, 132. Übrigens gehört der dort S. 132 als erster Absatz des Briefes Nr. 13 abgedruckte Passus über Iffland, wie ich jetzt aus dem Original feststellen kann, als Schluß an den Brief Nr. 8, S. 88.

Teil künstlerisch recht fragwürdige Gesellen, von denen jedenfalls nicht ein einziger auch nur entfernt an Begabung mit Iffland sich messen konnte.

„Sie schreiben von der großen Reform des Theaters", schrieb Schröder Mitte November 1777[1] an den Freund in Gotha, „sie ist doch würklich so groß nicht. Trauerspiele bleiben liegen, in welche so kein Mensch kommt — mehr Lust- und Possenspiele kommen daran, auf welche das Publikum rasend erpicht ist. Wenn meine Schwester abgeht, bekommt das Theater einen weit wichtigeren Stoß, und auch den will ich pariren. Schon mehrmals habe ich Ihnen geschrieben, liebster Gotter; ich abstrahire ganz vom guten Theater und die Kasse soll sich zuverlässig eher besser als schlechter stehen wie jetzt. — Nur Neuigkeiten — Das macht Alles aus — und habe ich nicht meinen lieben Gotter?"

Die „Neuigkeiten", die dieser vom „guten Theater" ganz abstrahierende, nur auf den Vorteil der Kasse bedachte Direktor seinem nur auf Possen erpichten Publikum auftischte, waren unter anderen nur vier Dramen Shakespeares!

Gerade in den Tagen, wo Brockmann zu einem Gastspiel nach Berlin ging, hielt Schröder eine Leseprobe von „Maaß für Maaß"; sie dauerte vier Stunden, denn er hatte seit einiger Zeit den Anfang gemacht, „die sogenannten Leseproben das seyn zu lassen, wie sie nützen können", d. h. er ließ sich das Falschgesprochene so lange wiederholen, „bis es recht wurde"; „ich habe auch", schrieb er nach der Aufführung,[2] „bemerkt, daß seit langer Zeit kein Stück richtiger ist gesprochen (nicht gespielt) worden. ich hoffe in der Zeit eines Jahres soll man diese Einrichtung merklich spüren." Auch das hatte natürlich mit einer „Reform des Theaters" nichts zu thun.

Über die Aufführung selbst aber notierte er für Gotter: „Montag den 15. (Dezember) *Maaß für Maaß* — volles Hauß — konnten aber nicht recht klug draus werden.

Dienstag, d. 16. *Maaß für Maaß*. war nicht sehr voll — verstandens aber besser.

---

[1] Schröder und Gotter, S. 132. Vgl. d. vorige Anm.

[2] Schröder und Gotter, S. 94.

Donnerstag d. 18. Maaß für Maaß, Don Juan[1] Einnahme von 900 ℛ, habens ganz verstanden, und sich erstaunend gefreut."

Es ist merkwürdig, daß in der schlaflosen Sommernacht, in der er sechs Bände Shakespeare durchblätterte, gerade dieser von allen Dramen Shakespeares sprödeste, für die moderne Bühne fast unmögliche Stoff ihn reizte; es ist doppelt befremdlich, bei Schröders sonstiger an Prüderie streifender Ängstlichkeit irgend etwas auf die Bühne zu bringen, das sittlichen Anstoß erregen könnte. Und nun griff er gerade das gewagteste Problem, das Shakespeare je behandelt hat und das auch durch keinerlei Abschwächungen weniger anstößig gemacht werden konnte, heraus und tischte es seinen Hamburgern, die in diesem Punkte ebenfalls keinen Spaß verstanden, auf, und diese — „haben es ganz verstanden und sich erstaunend gefreut"! Allzu lange freilich nicht,[2] und das war wieder schade, denn an sich steht diese Bearbeitung, mit ihrer geschickten und diskreten Ausscheidung des überflüssigen und allzu verletzenden, ihrer auf sicherer Berechnung der theatralischen Wirkungen beruhenden Zusammenziehung und Anordnung der einzelnen Akte und Szenen, der glücklichen Vermeidung allzu häufiger Szenenverwandlungen, und in der Zurückhaltung mit eigenen Zuthaten, weit über den früheren Bearbeitungen.[3] Daß die erste Szene des ersten Aufzuges, die Einsetzung der Regentschaft, gestrichen war, und man von diesen Vorgängen erst aus dem Gespräche des, bereits in der Verkleidung als Mönch auftretenden, Herzogs mit dem Mönche

---

[1] Als Ballet!

[2] Es ward bis Schluß des Jahres (nur noch drei Vorstellungen) nicht wieder und 1778 nur dreimal gegeben (8. Januar, 9. und 21. September). Brömels freie Bearbeitung „Gerechtigkeit und Rache" kann nicht wohl, wie Merschberger meint, Schröders und Bocks Bearbeitung Eintrag gethan haben; sie erschien erst 1783 und kam in Hamburg erst 1784 auf die Bühne.

[3] Schröder ließ sie später im ersten Bande der „Sammlung von Schauspielen fürs Hamburgische Theater" (Schwerin und Wismar 1790) drucken.

Peter erfuhr, hatte seinen Grund offenbar in dem Bestreben, diesen Aufzug nicht mit Szenenwechsel zu belasten.[1] Überhaupt machen wir häufig die Beobachtung, daß gerade Schauspieler bei den Bearbeitungen fremder Stücke die Vorteile einer dramatischen Exposition auffällig gering anschlagen, und, um Zeit und Szenenwechsel zu sparen, Handlung durch Bericht zu ersetzen, geneigt sind. Daß der köstliche Junker Schaum, der Ellbogens Frau so beleidigt, gefallen, und seine That dem (nicht anwesenden) Lucio in die Schuhe geschoben ward — wodurch u. a. das Wort „So werden Euer Gnaden wissen, daß sein Gesicht das schlimmste an ihm ist" — alle Pointe verlor, erklärt sich wohl aus der Unmöglichkeit, die Rolle entsprechend zu besetzen. Denn gerade von dem ausgelassenen, oft frechen Humor der Lucio und Pompejus ist sonst viel stehen geblieben und mancher Zug aus sonst gestrichenen Szenen in die erhaltenen hinübergerettet. Alles in allem eine Arbeit, die für die Zeit, in der sie entstanden und für die Umstände, unter denen sie in fliegender Hast hergestellt werden mußte, alle Anerkennung

---

[1] Der erste Aufzug hat so zwei Szenen. 1—4 (Herzog und Peter; Claudio mit dem Kerkermeister; Herzog mit Lucio [aus III 2 vorweggenommen]; Herzog und Peter) spielen auf der Straße; 5 und 6 im Kloster Isabellens. Auch im zweiten Aufzug ward die Szene nur einmal verwandelt. 1—5 — Angelo und Escalo; Meldung Isabellens; Angelo und der Kerkermeister; Isabella, Lucio und Angelo; Angelo allein — spielen in einem Saal des herzoglichen Palastes; 6—8 — Herzog und Kerkermeister; Escalo und die Vorigen; Ellbogen mit Fiumo (Pompejus) zu den Vorigen — spielen im Gefängnis. Im dritten Aufzug spielen wieder 1—4 — Angelo; Meldung Isabellens; Angelo und Isabella; Isabella allein — im Saal des Palastes; 5—10 — Herzog, Claudio, Kerkermeister; Isabella dazu; Claudio und Isabella allein; Herzog und Kerkermeister dazu; Herzog und Isabella allein; Herzog allein (der Monolog, der im Original an die Unterredung mit Escalo anschließt: „Wem Gott vertraut des Himmels Schwert" u. s. w.) — im Gefängnis. Im vierten Aufzug 1—3 — Mariane und ein Mädchen; Herzog und Mariane; dazu Isabella — in Marianens Wohnung, 4—7 — Kerkermeister und der Henker; Claudio und Kerkermeister; Herzog und Kerkermeister; dazu Angelos Bote; — im Gefängnis. Der fünfte Aufzug ohne Verwandlung „auf einem Platz vor der Stadt".

verdient und jedenfalls eines besseren Loses würdig ist, als ihr damals und bis auf den heutigen Tag zu teil geworden ist.[1]

Bei der Wahl des Stückes wird übrigens, abgesehen von den verhältnismäßig geringen Schwierigkeiten, die das Stück technisch bereitete, der Reiz, den die Rolle des Herzogs auf Schröder persönlich ausübte, mit ins Gewicht gefallen sein. Namentlich die Szenen mit Lucio im ersten Akte verraten das Behagen des Bearbeiters an der Herausarbeitung der wirksamen Situation.[2] Auffallend ist dabei allerdings, daß Escalos Zwiegespräch mit dem verkappten Herzog über dessen Charaktereigenschaften, das bei Shakespeare im unmittelbaren Anschluß an Lucios freche Verleumdungen so bedeutend wirkt, hier aus dem Zusammenhang gerissen, ganz unvermittelt gegen den Schluß des 2. Aufzuges gelegt ist. Wie dem auch sei, jedenfalls wird die Darstellung, Schröder als Herzog, Dorothea als Isabella, Frau Schröder als Marianne das Ihre dazu beigetragen haben, das gewagte Experiment gelingen zu lassen. Daß damit eine dauernde Bereicherung des Repertoirs zu erzielen sei, wird Schröder selbst wohl nicht erwartet haben.

Einstweilen machte er gerade diesen Winter die sehr erfreuliche Beobachtung, daß die Anziehungskraft der alten Glanzstücke aus den ersten siebziger Jahren auf das Publikum eher

---

[1] Vgl. Merschberger (Programm S. 32). Eine Ausnahme macht R. Genée: Geschichte der Shakespeareschen Dramen in Deutschland. Leipzig 1870. S. 250 f.

[2] Z. B. I, 2. „Herzog (zum Kerkermeister): Was bringt aber diesen jungen Mann hier in Verhaft? Lucio: Etwas, das ihm eher zu verzeihen ist, als Ihnen. Herzog: Ich hatte Sie nicht gefragt, mein Herr! Lucio: Desto dienstfertiger war ich mit meiner Antwort, mein Herr. Herzog: Was hat dieser Gefangene verbrochen? Lucio: Ein Schloß erbrochen; aber statt zu nehmen, gegeben, das unterscheidet ihn von anderen Dieben. Herzog: Sie erschöpfen sich mit Ihrem Antworten zur Unzeit, mein Herr! . . . . . . Herzog: Was hat der Mann begangen, daß man ihn so ins Gefängnis schleppt? Lucio: In einem fremden Bache Forellen gefischt. Herzog: Können Sie für sich auch so fertig antworten, mein Herr? Lucio: Es gilt die Probe. Herzog: Wer weiß, wie bald!" u. s. w.

noch im Zunehmen begriffen sei. Die Gunst der Fürsten, Clavigo, Emilia füllten die Häuser, und der Beifall war rauschender, denn je. Freilich wußte man ja, daß die Tage dieses Ensembles gezählt seien, und so beeilte sich jeder, noch einmal Dorothea Ackermann und Brockmann als Essex und Elisabeth, oder als Orsina und Prinzen von Guastalla zu sehen. Schröder kam diese Vorliebe des Publikums für seine alten Lieblinge auch insofern gelegen, als er nun, was er im Interesse der künstlerischen Tradition seiner Truppe dringend wünschte, es wagen konnte, eine Anzahl älterer Repertoirstücke wieder aufzufrischen, in denen seine Schwester in einer Hauptrolle beschäftigt war. Nicht um ihr noch in der letzten Zeit ihres Wirkens auf der Bühne besondere Triumphe zu verschaffen, sondern um den zum Teil neu angeworbenen, jugendlichen Kräften seiner Bühne eine Reihe von mustergültigen Darstellungen vorzuführen. So erschienen nach längerer Pause wieder Emilia Galotti (5. Dezember), Die Gunst der Fürsten (22. Januar 78), Masons Elfriede (29. Januar), Witheads Schule für Liebhaber in Bodes Bearbeitung (4. Februar), Beaumarchais' Eugenie (17. Februar). Zu ähnlichem Zwecke, wie es scheint, hatte er auch schon im Herbst 1777 in neu einstudierten älteren französischen Komödien eine Anzahl Bedientenrollen wieder gegeben, aus denen er sich sonst schon ganz zurückgezogen hatte. Aber wenn durch diese zahlreichen Wiederaufnahmen unter anderen Umständen das Repertoir zeitweilig einen etwas altmodigen Charakter hätte erhalten können, so ward dieser Gefahr hier vorgebeugt durch die nimmermüde Energie, mit der er Umschau nach allem hielt, was frisches Leben bringen konnte. Die deutsche Übersetzung von Gozzis Märchen, auf die ihn Gotter aufmerksam gemacht hatte, und von denen er Turandot eigentlich gleich nach dem Kaufmann von Venedig hatte bringen wollen, erschien für seine Thatenlust zu langsam. Hingegen griff er jetzt auf einen seiner ältesten und mit besonderer Liebe gehegten Pläne zurück, die dramatische Gewalt, die in Lenz' Dramen verborgen lag, für das deutsche Theater fruchtbar zu machen.

Bereits 1774 hatten, wie man sich entsinnen wird, die Adreß-

comtoirnachrichten und das Theatralische Wochenblatt mit der Idee einer Aufführung von Lenz' Hofmeister und des Menoza oder die Freunde machen den Philosophen, geliebäugelt; und wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir diese Bemerkungen als inspiriert ansehen, denn Lenz war für Schröder vom ersten Augenblick seiner Bekanntschaft mit ihm ein Gegenstand besonderer Verehrung. Von allen Vertretern der jüngeren Generation war keiner ihm persönlich so sympathisch, wie dieses schrullenhafte Genie, dieser „whimsical character". Es hat zunächst etwas Befremdendes, daß gerade Schröder, der als Künstler allem Excentrischen bis zur Schwäche abhold war, und der auch als Mensch in seiner Umgebung exaltiertes Wesen nicht duldete, an Lenz' Individualität, die gerade in dieser Richtung am meisten sündigte, solchen Gefallen fand. Es scheint diese Sympathie zu allem übrigen, vor allem auch Schröders nachmaligen Urteil über Schillers erste Dramen nicht zu stimmen. Thatsächlich war, was Schröder zu Lenz so hinzog, eine gewisse geistige Verwandtschaft, die den Gesunden mit dem Kranken, so parodox es klingt, verband. Diese jach auflodernde Zornwütigkeit der Lenzschen Figuren, diese leidenschaftlichen Liebkosungen, mit Scheltworten untermischt, diese Mischung von sanguinischem, cholerischem und melancholischem Temperament, dieses alles war so auf denselben Ton gestimmt, in dem die Genossen des Schröder-Ackermannschen Hauses sich und anderen das Leben schwer machten, daß ich glaube, hier ist der Schlüssel zu suchen für die sonst rätselhafte Sympathie. Denn darüber konnte er sich ja keinen Augenblick täuschen, daß Lenz' Dramen so erschütternde und auch theatralisch wirksame Accente dem Dichter in einzelnen Szenen zu Gebote standen, gerade der Einbürgerung auf der Bühne fast unüberwindliche Hindernisse in den Weg stellten. Und so hat er denn auch seinen geheimen Liebling Menoza nie auf die Bühne zu bringen gewagt aus demselben Grunde, aus dem er auch später Lessings Nathan nie geben wollte; dagegen hielt er die Schwierigkeiten beim Hofmeister oder Vortheile der Privaterziehung nicht für unüberwindlich, zumal er an seinem Schwager in spe einen gleichgestimmten und verständigen Mitarbeiter gefunden hatte.

Leider ist von dieser in mehr als einer Beziehung interessanten Bearbeitung nichts erhalten, in der, wie Schröder an Gotter schrieb, er „Mittel gefunden alle Castrations-Reden des Schulmeisters" beizubehalten, ohne daß die Sache (wie bei Lenz) vor sich ging, und in der infolgedessen Laufer und Gustchen schließlich ein Paar wurden. Unzer hatte zwei Szenen neu geschrieben, in denen das Liebespaar Gelegenheit zu einigen schwärmerischen Beteuerungen erhielt, die ebenso der Stimmung der Zeit, wie dem guten Schlusse entsprachen.

Für die erste Aufführung hatte Schröder sich einen besonders feierlichen Tag erwählt. Im März, unmittelbar nachdem Brockmann in der Gunst der Fürsten vom Hamburger Publikum Abschied genommen hatte, war die Truppe für einige Zeit nach Altona übergesiedelt. Während dieser Wochen hatte Schröder allerlei Veränderungen im Theater vornehmen, die Garderobe der Schauspieler und die Kassenräume umbauen und vor allem die Bühne mit einem neuen Vorhang versehen lassen, der den alten, recht geschmacklosen[1] zu ersetzen bestimmt war. Dieser Vorhang, der am 22. April sich zum ersten Male den Blicken der Hamburger präsentierte — ein Werk des Theatermalers Zimmerman, dem „ein feiner Kopf" die Ideen eingegeben — enthielt in so eigentümlicher Weise ein Bild von dem, was dem Leiter der Bühne als Ideal vorschwebte, entwickelte so drastisch das Programm, daß es wohl auch für uns verlohnt, einen Moment unser Auge darauf ruhen zu lassen:

„Man erblickt", heißt es in der alten Beschreibung,[2] „den innern, rundum offenen Tempel der Wahrheit. Nach hinten zu das Bild der Wahrheit auf einem durch Stufen erhöhten Postament. Ein von ihr ausgehendes Licht verliert sich ringsherum. Ihr zur Rechten steht die tragische Muse, mit ihrem linken Arm auf das Postament gelehnt, und an ihrer Hand ein Kind in einem simplen Gewand, das empfindungsvoll zu ihr hinaufsieht, und die Hand aufs Herz hält. („Anzuzeigen, daß das wahre Tragische nicht im leeren

[1] Eine Beschreibung giebt J. H. F. Müller, Abschied 2c. S. 111.

[2] Litteratur- und Theaterzeitung 1778, S. 295 f.

Schwulst, sondern im ungekünstelten Ausdruck des leidenden Herzens und der regen Leidenschaft besteht"). Ihr zur Linken die komische Muse; an ihrer Hand eine kleine Grazie, die mit Lächeln und in tanzender Stellung im Begriffe ist, ihren Blumenkranz zu den Füßen der Wahrheit zu legen, hinter welcher ein Satyr mit dem Kopfe hervornickt. (Zur Bezeichnung des Siegs der Komödie über das Possenspiel".) Auf einer der obersten Stufen sitzt Shakespear in aufmerksamer Stellung und sieht den Ankommenden erwartend entgegen. An den untersten Stufen des Postaments, sitzt sinkend die sterbende Emilia; hinter ihr Odoardo, der sie hält, und der Wahrheit seinen blutigen Dolch zuwerfen will. („Lessings Gedächtniß".) Weiter zurück steht Götz von Berlichingen, der vom ehrlichen Bruder Martin mit der linken Hand Abschied nimmt und mit seiner eisernen rechten Hand anzeigen will, daß er kein Säumen habe. („Die neueste Epoche".) Weiter beym Eingange zurück bringt die Musik in der Gestalt eines Knaben ein Bauermädchen mit ihrem Körbchen voll Blumen und Früchte der Wahrheit zugeführt. („Bedeutung der Operette".) Ein Diener der Wahrheit zeiget einigen Dichtern den Weg zum Innern des Tempels. Ein anderer Diener weiset hingegen eine Menge Dichter hinaus, die sich auf die Menge ihrer Schriften berufen. Die sechs freyen Künste sind im Tempel zerstreut, in Beschäftigung. Die Bildhauerkunst an einer Büste[1], ein Wanderer, als Knabe, auf seinen Stab gelehnt starrt das Monument an. Die Malerey ist beschäftigt mit Verfertigung des Hamburgischen Wappens. Ein Diener der Wahrheit wirft verschiedenen fremden Plunder, der nicht ins deutsche Gebiete gehört, zum Tempel hinaus. Die volle Aussicht verliert sich in eine tiefe Weite; auf

---

[1] Die die Züge Charlotte Ackermanns trug. „Noch ein Wörtchen" — heißt es im Theaterjournal für Deutschland, 9. Stück, 1779, S. 73 — „die seelige Mlle Ackermann hat nun ein Denkmal. — Man sagt, es hab ihr und Hagedorn eins in Harvstehude sollen errichtet werden — aber Hagedorn hat keins und Scharlottens Bildniß steht nun da, wo sich das Urbild Hamburg unvergeßlich gemacht hat. Ihre Büste ist auf dem allegorischen Vorhang angebracht, und ein Genius arbeitet daran" u. s. w.

der einen Seite eine romantische Gegend, durch die sich ein reißender Strom von einem wüsten felsichten Gebirge ins brausende Meer ergießt, von dessen Spitze Ariadne unter Blitzen in die Fluthen stürzt. Zwey Genien umschweben sie mit Flöte und Leyer. („Das Mono- und Duodrama".) An den ersten Colonnen hängen in ovalen Basreliefen die Namen[1] verschiedener deutscher Dichter" u. s. w.

Man lache nicht über diese bunte Musterkarte von Allegorien und Symbolen. So wunderlich uns der ganze Apparat anmutet, die Ideen, zu deren Versinnlichung er aufgeboten ist und die im Gegensatz zu manchem andern stolzen, geschriebenen und gemalten, Programm dem Urheber wirklich in Fleisch und Blut übergegangen waren, verdienen wohl, daß man sie auch in diesem fremdartigen Aufputz würdigte und den ehrt, der sich ein einzelner vor vielen so tapfer und so mutig zu ihnen bekannte, und der die Worte des von Dorothea Ackermann gesprochenen Prologes vor allen andern auf sich anwenden durfte:

„Und jeder glüht in seinem Kämmerlein
Euch allen werth zu seyn.
Oft lang nach durchstudirter Mitternacht
Macht der Gedank an Euch, daß unser Auge wacht;
Und oft in kühner Hoffnung, oft in Sorgen
Euch zu gefallen, findet uns der Morgen."

Als dann dieser inhaltreichste aller Theatervorhänge zum ersten Male vor den Zuschauern in die Höhe ging, gab er ihnen Lenz' Hofmeister zu sehen.

Schröders Major war eine von den Rollen, für die er aus den angedeuteten Gründen über gewisse gewaltige Naturlaute verfügte, und die deshalb denen, die ihn einmal darin gesehen hatten, als eine der größten Proben seines Gestaltungsvermögens zeitlebens im Gedächtnis blieb. Ich meine aber,

---

[1] L(essing), E(ngel), G(oethe), W(eiße). „Ihrer Aufmerksamkeit", heißt es in der Litt.- u. Theaterzeitg. (1778, S. 394) wird hierbey der dem Herrn L. dadurch gegebene Vorzug, daß ihm die andern Drey nach dem Alphabet folgen, nicht entgehen."

daß die Natur an diesem erschütternden Gemälde ausnahmsweise mehr Anteil hatte, als die Kunst. Dieser Mann, der, wie es in einem Berichte heißt,[1] „seine Logik nicht beym Kanonenfeuer erlernt hat, und den auf der ganzen runden Welt nichts interessiert, als sein bis zur Abgötterei von ihm geliebtes Gustchen", dieser Vater, in dessen Seele finstere Schwermut brütet und „der beym Hinwelken seines Kindes, sein eigenes Daseyn zu vergessen wünscht, dieser Wilde, der bei der Nachricht von der Entehrung seines Kleinods die Überbringerin der Botschaft in rasender Wut mit sich fortschleift, und endlich dieser Vater, der das aus dem Wasser gerettete Kind in den Armen hält, in einem Augenblick in überströmendem Glück sie wieder zu haben, im nächsten aufgepeitscht von dem Gedanken, warum sie in den Tod gegangen, und an das was unwiederbringlich dahin, nun aus einem Wirbel von Liebe, Zorn und Stolz, tobend, kosend, scheltend, schmeichelnd sich doch zu dem einen reinen Gefühl: ich hab sie wieder! durchringt — dieses alles verkörperte Schröder, konnte er verkörpern, indem er die tiefsten Tiefen der eigenen Gefühle ausströmen ließ. Er ging bis hart an die Grenze des künstlerisch Darstellbaren und auch bis dahin konnten nur die Wenigsten ihm folgen. Dem an derartig realistische Töne im Tragischen immer noch nicht genügend gewöhnten Publikum wurde unheimlich dabei. Und in der That mutete er ihm auch diesmal in anderer Weise noch Besonderes zu. Die unglückliche Tochter, die er einer Sterbenden gleich über seinem Arm hängend auf die Bühne trug, — es war seine eigene Frau — kam wirklich aus dem Wasser, „ihr Gewand lag an, und ihre langen Haare[2] trieften."

Alles in allem, das Publikum staunte, gruselte, aber ward nicht warm dabei, und wenn Schröder auch in der Folge nicht nur in Hamburg, sondern auch in Berlin und Wien den

[1] In der Litteratur- und Theaterzeitung (1778, S. 395), der ich hier, wenn auch nicht wörtlich, folge.

[2] Noch bei der Greisin war das ungewöhnlich lange und schöne Haar ein Gegenstand staunender Bewunderung für die Kinder ihres Arztes, wie mir eine seiner Töchter aus eigener Erinnerung erzählte.

Versuch wiederholte, ein tieferes Verständnis für dies Lieblingsstück zu erreichen, es glückte ihm nicht; das Publikum, das vielleicht um seines Majors willen gern hin und wieder doch das übrige Stück mit in Kauf genommen hätte, glaubte, als er bald darauf als Wegford in Sprickmanns Schmuck einen ähnlichen Charakter in einer der Masse mehr behagenden Umgebung auf die Bühne brachte, den unerquicklichen „Hofmeister" sich vollends schenken zu können.

Mittlerweile näherte sich der Zeitpunkt von Dorothea Ackermanns Rücktritt von der Bühne mehr und mehr. Bereits am 3. März hatte sie in dem Trauerspiel ihres Verlobten „Diego und Leonore" die letzte neue tragische Rolle im recitierenden Drama gespielt. Diese Tragödie, die Unzer bereits 1775 geschrieben und den Schwestern Ackermann gewidmet hatte, kam zwar jetzt keineswegs in ihrer ursprünglichen Gestalt, in der ein junger Protestant aus Liebe zu der Portugiesin Leonore seinen Glauben abschwört und beide schließlich durch eigene Schuld und Intriguen des Klerus in den Tod getrieben werden — auf die Bühne. Trotzdem ward sie auf Ansuchen des Kaiserlichen Residenten vor der zweiten Vorstellung [1] in Hamburg verboten. So konnte sie also in dieser Rolle sich nicht verabschieden. Vielmehr ward, nachdem sie noch in den letzten Wochen als Medea und Ariadne [2] in der Modegattung des Mono- und Duodramas die machtvollsten tragischen Töne angeschlagen, als Julia in Weißes Romeo und Julia und als Minna in Minna von Barnhelm, in zwei ihrer ältesten Glanzrollen sich gezeigt hatte, für den Abschiedsabend Romeo und

[1] Am 6. waren die Vorstellungen in Hamburg wegen der Fasten geschlossen. Seit dem 9. wurde in Altona gespielt. Am 13. ward Diego dort noch einmal gegeben. Vom 26.—27. spielte die Truppe, trotz der Fasten, noch einmal in Hamburg, auf Wunsch des Prinzen Karl von Hessen. „So viel kann ein Prinz in Hamburg ausrichten!" schrieb Schröder. Am 26. ward Schröder das Verbot des Diego zugestellt.

[2] Ariadne, von Brandes, Musik von Benda, war 1776, wo es am 6. September zuerst gegeben wurde, mit Brockmann als Theseus und Dorothea als Ariadne, nächst Hamlet das erfolgreichste Repertoirstück.



DOROTHEA ACKERMANN

Nach einem Gemälde in Privatbesitz

Julia als Oper,[1] Text von Gotter, Musik von Benda, und Masons Elfriede gewählt. Der Komponist selbst schwang den Taktstock, und das Publikum, das auch in dieser mehr als fragwürdigen Form das Schicksal der Liebenden von Verona (mit gutem Ausgang!) mit Theilnahme begleitete, hatte zum letztenmal die wehmütige Freude, zwei Kinder des Ackermann-Schröderschen Hauses auf der Bühne zusammen zu sehen. Schröder gab den alten Capellet.[2] Als sie den Epilog, den ihr Unzer gedichtet,[3] sprach, herrschte tiefe Stille. „Das Parterr war tief gerührt," sie wurde von der Erregung übermannt und vergoß heiße Thränen in dem Augenblick, wo sie der Stätte Lebewohl sagte, die ihr stets mehr ein Ort der Qual als der Lust gewesen; es war ganz richtig, wenn sie in ihrem Abschiedswort betonte,

„Daß künftig nicht in kindlich stiller Treue
Ich der, die mich gebar, das Leben weihe,
Das thut mir weh, das thut mir weh."

Trotz allem Hader, der ihr und den Ihrigen das Leben vergällte, sie hielten alle treu zusammen, und wenn etwas sie so lange auf den verhaßten Brettern festgehalten und ihr über den Ekel hinweggeholfen hatte, so war es das Gefühl der Pflichterfüllung. Dasselbe Gefühl, das auch den Letzten des Hauses an dieser Stätte und auf diesem Boden festhielt, den er — ob mit Recht, ist eine andere Frage — nie gern als seine Heimat gelten ließ.

---

[1] Die erste Aufführung fand im Mai statt.

[2] „Schröder", heißt es über eine spätere Vorstellung aus dem Jahre 1779, „machte den Capellet brav, war anfänglich ganz der grausame, hernach aber der gute Vater, der Alles für die Rettung seiner lieben Julia dahin gegeben hätte und sich als den Mörder seiner einzigen [Tochter] anklagte. Mit vieler Wärme deklamirte er die Worte: „Nein ich, selbst, ich Unmensch klage mich als ihren Mörder an." Sein Singen rebütirte sehr, und schade, daß auch dieses Talent dem Manne nicht zu Theil ward, in dem sich sonst die anderen alle, die den großen Aktenr machen, vereinigen." Theater-Journal f. Deutschland. 16. Stück. 1780. S. 52.

[3] J. C. Unzers Hinterlassene Schriften poetischen Inhalts. 1811. I. S. 84 f.

Fast schien es, als sollten die Unglücksprophcten Recht behalten, die mit Brockmanns und Dorothea Ackermanns Ausscheiden, dem verheißungsvollen Vorhang zum Trotz, das Ende der Glanzzeit der hamburgischen Bühne gekommen wähnten. Die Kinderschauspiele, die an Stelle der Ballets traten, erregten, so anmutige vielversprechende Talente darin sich zeigten, Kopfschütteln, mehr noch ein an Nicolinis Tage gemahnender Herr Blache, „königlicher Tänzer in Berlin“, der Kinder in holländischen Ballets tanzen und in französischen Komödien agieren ließ. Volle vier Wochen lang schien die Direktion alle ihre guten Traditionen vergessen zu haben und auf weiter nichts bedacht zu sein, als sich schlecht und recht mit einem Sommerrepertoir von Singspielen, Kinderballets und Komödien durchzuschlagen. Alles natürlich Wasser auf die Mühle der Leute, die von jeher Schröder den eigentlichen Beruf, eine Bühne zu leiten, abgesprochen hatten. Da, um die Zeit der Hundstage, am 17. Juli, verkündigte der Theaterzettel die große Neuheit: „König Lear. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Nach Shakespear.“ Eigentlich hatte Schröder diese Überraschung seinem Publikum, gewissermaßen zum Trost für Dorothea Ackermanns Verlust, gleich nach Pfingsten zugedacht. Aber trotzdem Unzer ihn bei der Bearbeitung unterstützte, war das Werk nicht so schnell zu bewältigen gewesen: das erste Drama Shakspeares, in dem er selbst als Schauspieler die Hauptverantwortung zu tragen, die erste große tragische Rolle, in der er auch die letzten Zweifler überzeugen sollte, daß er zum Tragöden mehr natürlichen Beruf besitze, als irgend ein anderer Darsteller, der je auf der hamburgischen Bühne gestanden. Die Bearbeitung selbst ist, wenn wir uns auf den Standpunkt der Zeitgenossen Schröders stellen, und von einem tüchtigen Theaterarbeiter nicht Shakespeare kongeniale Züge verlangen, mit einem Wort, Schröder in den Grenzen seiner Begabung respektieren, ihren Zwecken entsprechend.

Wieder ist die ganze dramatische Exposition — Teilung des Reiches; Verstoßung Kordelias; Kents Verbannung — gestrichen und in Erzählung verwandelt; der verbannte Kent berichtet in der ersten Szene des ersten Aufzugs über all diese Vorgänge an Gloster.

Der Dramaturg scheute offenbar vor dem Eindruck, den die wahnwitzige Ungerechtigkeit, vor Augen gestellt, auf sein Publikum machen würde, fürchtete, es möge dadurch das Gefühl verwirrt und durch die von vornherein erschütterte Sympathie für die Hauptgestalt das Schicksal des ganzen Dramas gefährdet werden. Nicht diese Erwägung, wohl aber der Wunsch, das Übermaß tragischer Erschütterung, das Shakespeare seinen Zuschauern zumuten konnte, für die zarter besaiteten Kinder des 18. Jahrhundert etwas zu mildern, war es, der ihn Kordelia, das schuldlose Opfer der Verknüpfung des Ereignisse, zum Schluß am Leben erhalten ließ. Dadurch war auch für den Schlußakt ein ziemlich starker Eingriff in die Struktur des Dramas geboten, während im übrigen sich die Bearbeitung auf zweckentsprechende Kürzungen, Vereinfachung der notwendigen Verwandlungen innerhalb der Akte und dadurch bedingte Zusammenlegung verschiedener Szenen in eine beschränkte, Nach den Worten des sterbenden Edmund: „Ich habe einen schriftlichen Befehl gegen Lear's und Kordelia's Leben ausgestellt — sendet hin, ehe es zu spät ist," brechen Albanien und Edgar, letzterer mit den Worten: „O ihr Götter laßt unsere Hülfe nicht zu spät kommen!" zur Rettung auf. Die Szene verwandelt sich ins Gefängnis. Lear und Kordelia werden von Sotdaten hereingeführt. Lear, der am Schluß des vierten Aktes wie bei Shakespeare dem Leben wiedergewonnen schien, ist jetzt wieder vom Wahnsinn umdüstert: „Nein, nein, nein, wir wollen immer hier bleiben. Das ist ja ein Gefängniß! Wir beyde allein wollen singen, wie Vögel im Käficht. Wenn Du mich um meinen Segen bittest, will ich niederknieen und Dich um Vergebung bitten. So wollen wir leben, beten und singen und uns alte Märlein erzählen und von den geheimsten Dingen so zuversichtlich reden, als ob wir Gottes Kundschafter wären — — Pfui, pfui, martert Regan nicht so lange, sie ist besser als Gonerill." — Kordelia: „Allmächtiger Himmel, nimm Dich meiner an." — Lear: „Recht, ganz recht: auf solche Opfer streut der Himmel selbst Weihrauch herab. — Sieh — sieh — Gonerill — Regan — sieh!„ Hier sind nun die Phantasien aus der Szene in der Hütte, die dort gestrichen sind, eingeschaltet.

„St.! ich will sie vor Gericht führen — Bringt die Zeugen herbey — Du Mann im reichbestickten Kleid sprich Recht und Gerechtigkeit über diesen weiblichen Tyger.“ u. s. w. u. s. w. mit Zwischenrufen Kordelias bis zu den Worten: „Nun anatomirt Regan. Seht was sie in ihrem Herzen ausbrütet! Giebt es irgend eine Ursache in der Natur, die solche harte Herzen macht? Wo ist sie hin? Falscher Richter, warum hast Du sie entrinnen lassen?“ — Kordelia: „Vater, mein guter Vater! erkennt Ihr mich nicht mehr?“ — Nun erkennt er sie: „Kordelia, meine Kordelia! hab ich Dich nun? — Wer uns trennen will, muß einen Brand vom Himmel holen und uns mit Feuer auseinander scheuchen. Trockne Deine Augen — Laß ja nicht sehen, daß Du weinst — Eh soll der Aussatz ihr Fleisch von den Knochen nagen, eh sie uns sollen zum Weinen bringen.“ In diesem Augenblick stürmen von der einen Seite Soldaten (mit dem Mordbefehl), auf der anderen die Retter herein. Als einer der ersten auf Kordelia mit dem Ruf: „Erdrosselt sie!“ zutritt, sinkt sie in Ohnmacht: „Mein Vater.“ Lear entreißt mit den Worten: „Kordelia, Kordelia!“ einem Soldaten das Schwert „und verwundet den, der Kordelia am nächsten steht.“ Die Sendlinge Edmunds werden hinausgedrängt, die Retter sammeln sich um Kordelia. Kent sinkt zu Lears Füßen: „Mein theurer König!“ — Lear: „Hinweg, hinweg.“ — Edgar: „Es ist der edle Kent, mein König!“ — Lear: „Verderben über Euch alle, Verräther, Mörder! Kordelia, Kordelia! bleib noch ein wenig! Ha! was sagst Du! — Sie ist dahin, auf immer dahin — Heult, heult, heult, heult! — O, Ihr seyd Menschen von Stein; hätt ich Eure Zungen und Augen, ich wollte sie so brauchen, daß das Himmels-Gewölbe krachen sollte. O, sie ist auf ewig dahin!“ — Kent: „Sie lebt, mein guter König; Angst und Schrecken haben sich ihrer Sinne bemächtigt.“ — Lear: „Ich verstehe mich darauf, ob einer todt oder lebendig ist. Sie ist todt wie Erde — Gebt mir einen Spiegel; wenn ihr Athem das Glas trübe macht; ja dann lebt sie — Nein, kein Leben mehr! — Wie soll ein Hund, ein Pferd, eine Katze Leben haben u. s. w.“ wie im Original. Nach den Worten Kents: „Plagt seinen Geist nicht“ u. s. w. „ermuntert

sich" Kordelia: „Mein Vater, wo ist mein Vater!" — Albanien (alle bedecken Lear, damit Kordelia ihn nicht sehen soll): „Faßt Euch, theure Königin, und begebt Euch von hier." — Kordelia: „Laßt mich, laßt mich, fort — (sie reißt sich los und erblickt Lear) O, mein Vater, mein Vater — Laßt mich seine fliehende Seele aufhalten (sinkt wieder bey Lear nieder; alle versammeln sich um Kordelia.)

Albanien: Theure Schwester!
Kent: Unglückliche Tochter! } zugleich.
Edgar: Königin!

Dieser Schluß, der zugleich eine ungefähre Vorstellung von dem Charakter und der Sprache der übrigen Bearbeitung geben mag, erweckt sicher manches Bedenken. Giebt man indessen die Prämisse — Rettung der Kordelia — einmal zu, so muß man sagen, daß, von einigen grausamen Strichen in Lears letzten Reden abgesehen, dem Bearbeiter das Wagnis einer so tief einschneidenden Veränderung geglückt ist; die Verwertung von Motiven aus der Gerichtsszene in der Hütte ist kühn, aber in diesem Falle nicht unbedingt zu verwerfen, und sicher hat die Szene so auf die Zuschauer jener Zeit die volle erschütternde Wirkung ausgeübt.

Durch die Streichung der Exposition war für die Darstellung des Lear von vornherein die moderne Auffassung unmöglich, in der Verteilung des Reiches den scheinbar noch in voller Kraft freischaltenden Geist mit den Spuren beginnender Zerrüttung vorbereitend zu zeichnen. So wie er jetzt in dem zehnten Auftritte des ersten Aktes zuerst vor den Zuschauern erschien, „ein kräftiger, rüstiger, königlicher Greis, umgeben von seinen Rittern, mit den gebieterischen Worten: „Laßt mich keinen Augenblick auf das Mittagessen warten; geht, macht es fertig," trübte kein Hauch der Erinnerung an vorher geschaute Bilder befremdenden Eigensinnes, rasenden Zornes den Eindruck ungebrochener Kraft. Nicht aus Altersschwäche hatte dieser in seiner ganzen Haltung, in jedem Wort den geborenen König eindringlich und überzeugend verkörpernde Alte seine Krone weggegeben, sondern „sein Leben gemächlicher zu genießen", hatte er den Sorgen der Regierung vor der Zeit entsagt. Das war Schröders Lear in den ersten Szenen, so empfing er Kent, so den Narren.

Nun die Szene mit Goneril: der erste Widerspruch, die erste Auflehnung gegen die väterliche, die königliche Autorität. Lodernde Blicke und stürmende Äußerungen des aufgeregten Geistes, „Wetterschläge des Zorns verändern in jäher Stufenfolge in einer Szene die ganze Gestalt. Plötzlich steht er da, „ein Flammen wirbelnder, Feuermassen schleudernder Vulkan, und über Gonerils Haupt brausen seine Flüche, ein wogenempörtes Meer“: „Höre mich Natur, theure Göttin, höre einen Vater! Hemme Deinen Vorsatz, wenn Du dies Geschöpf fruchtbar machen wolltest“ u. s. w. „Glutroth die Farbe seines Antlitzes, Blitze seine Augen, fieberisch zuckend jede Muskel, die Lippen krampfhaft zitternd; Töne des Donners seine Worte, seine Hände emporgestreckt, als wollten sie die Erfüllung seines Fluches vom Himmel herunterreißen; die ganze Haltung seines Körpers, der Abdruck seines gespannten Seelenzustandes.“ Als aber die im gewaltsamen Affekt brechende Stimme den gräßlichen Fluch über die Nachkommenschaft hervorschleudert: „Muß sie aber gebähren, so erschaff ihr Kind aus Galle, und laß es leben, sie ohne Rast mit unnatürlicher Bosheit zu peinigen. Laß es Runzeln in ihre junge Stirn graben und mit glühenden Thränen Kanäle in ihre Wangen ätzen. Laß es all ihre Mutterschmerzen mit Hohngelächter, alle ihre Wohlthaten mit Verachtung erwidern, damit sie fühle, wie viel schärfer als ein Schlangenbiß es ist, ein undankbares Kind zu haben“. —, da ging ein Beben durch die Zuschauer, ein unwillkürliches Beben durch die freche Goneril selbst,[1] und „wie das Scheiden eines Verderben dräuenden Todesengels“ erschütterte sein Enteilen.

So ungefähr schildert, auch er nur andeutend, einer von den Augenzeugen seines Spieles die Wirkung der ersten Szenen. Wir ahnen danach, was in diesem Schröderschen Lear gelegen haben muß, von dem selbst Iffland später auf die zweifelnde Frage, ob denn der Alte in dieser Rolle wirklich so groß gewesen sei, urteilte: „Ja, ja.

[1] In Wien weigerte sich nachmals die Darstellerin der Goneril, je aus Schröders Munde diesen Fluch wieder über sich ergehen zu lassen.

Das läßt sich gar nicht beschreiben. Sehen, fühlen mußte man es. Sein Blick entschied; wohin er den wandte, da erblindete man, die Nebenspieler wagten kaum zu sprechen!"

So sind denn auch nur einzelne Züge, nichts Ganzes, Zusammenhängendes und Anschauliches zugleich, von dieser nach dem Urteil der Zeitgenossen größten Kunstschöpfung Schröders aufbewahrt.[1] Wir wissen, daß der Kunstgriff des Regisseurs, der den Narren in dem Augenblick, wo Lears Wahnsinn ausbricht, wo er ihn Toms ähnlich werden und sich die Kleider abreißen sieht, in Thränen ausbrechen und weinend sich an den geliebten Herrn anschmiegen ließ, tiefen Eindruck machte.[2] Wir wissen, daß der Kunstgriff des Schauspielers bei den Worten: „Ich will Dir predigen — gieb Acht!" auf einen Baumstumpf sich zu schwingen, aber, ehe es gelingt, mit versagenden Kräften zurückzusinken,[3] als eine besondere Feinheit bemerkt ward. Wir wissen, daß in der Szene auf der Heide mit Kent und dem Narren (Kent: „Himmel mit bloßem Haupte" u. s. w.) der Anblick des barhäuptig im Ungewitter umherirrenden königlichen Greises einmal mit so herzerschütternder Täuschung wirkte,[4] daß aus dem Parterr eine halbgebrochene Stimme ausrief: „Ach! so laß ihn doch niedersitzen!"

Allein so interessant und charakteristisch diese Einzelzüge für den Schauspieler und sein Publikum sind, sie ersetzen uns nicht eine besonnene verständnisvolle Zergliederung der Rolle. Sein Biograph hat uns hier fast ganz im Stich gelassen,[5] und wenn

[1] Eine Silhouette, „Schröder als Lear", aus dem Jahre 1780 ist ebenfalls für unsere Zwecke wertlos.

[2] Adreß-Comtoir-Nachrichten 23. Juli 1778, Nr. 57 „Aus einem abgeschickten Schreiben." Daraus abgedruckt: Litteratur- und Theaterzeitung 1778, S. 582 ff.

[3] Vgl. F. L. W. Schmidt, Denkwürdigkeiten, I, 169.

[4] Die Anekdote, als am 2. Mai 1780 in München bei Schröders Gastspiel passiert, hat der Präsident Morawitzky selbst in Schröders Stammbuch eingetragen. Vgl. „Schröders Stammbuch" in Lebrüns Jahrbuch für Theater und Theaterfreunde. 1841, S. 13.

[5] Von Wert ist allerdings sein Vergleich Reineckes mit Schröder in dieser Rolle: Ersteren nennt er tadellos, meint aber „Einige stolze

diese Andeutungen mit einer Schilderung zweier Szenen aus dem Schlusse der Tragödie, wie sie sich in Schröders Spiel den Zuschauern vor Augen stellten, schließen, so danken wir sie, wie die Skizze der ersten Szenen, wieder dem begeisterten und verständnisvollen Beurteiler,[1] dessen Bericht uns von Schröders Harpagon bereits wenigstens eine Art Vorstellung verschaffte.

„Der höchste Triumph dieses mimischen Meisterwerks war „Lears Erwachen aus dem dumpfen Schlafe des Wahnsinns in „Kordelias liebender Nähe und die ihm folgende Szenenreihe. In „einem Lehnstuhle schlummernd, von einem reichen Schlafgewande „umflossen, vor ihm die knieende Kordelia, ihm zur Seite der Arzt „und Kent, lag er da. Das leichenblasse, in allen seinen Zügen „abgespannte Gesicht, die tiefgeschlossenen Augen, die leisen Odemzüge des leicht geöffneten Mundes, die schlaff niedergesunkenen Hände „gaben die lebendigste Veranschaulichung seiner inneren und äußeren „Natur in dieser Gemüts- und Seelenlage. Bald verkündete ein „höheres Aufathmen sein Erwachen. Matt erhob er die geöffneten „Augen und mit halb erloschener Sehkraft richtete er sie auf die ihn „Umstehenden. Kordelia redet ihn an. Und nun verweilt sein „noch immer irrer Blick auf ihr. Eine dunkle Erinnerung an „sein verstoßenes Kind durchfliegt ihn und in dem Wahne man „hab ihn seinem Grab entnommen, ist sie ihm eine Abgeschiedene, „ein sel'ger Geist. Länger hängt sein Auge an der holden Gestalt „und heller, lebendiger tritt sie vor seine Erinnerung. Aber noch „ist sein Geist befangen, ein Wahnbild scheint ihm, was er sieht. „Zweifelnd schüttelt er das Haupt, und indem er wieder um sich

---

Überreste des Königtums und Heldenalters, feinere Züge des Wahnsinns und der Kränklichkeit, inniges Behagen an dem jugendlichen Narren, vielleicht wenigen bemerklich, blieben Eigentum des höheren Meisters.

[1] Schink in den „Zeitgenossen" S. 46 ff. Breiter hat sich Schink über Schröders Lear ausgesprochen in seinen „Dramaturgischen Monaten", Bd. 4. (1790) S. 1087—1142. Hier ist zwar der Versuch einer „Entwickelung" von Schröders Spiel als Lear gemacht; aber der flatterige Bericht steht an Anschaulichkeit weit hinter der Skizze in den „Zeitgenossen" zurück.

„blickt und sich überall von fremden Gegenständen umringt sieht, „glaubt er sich ganz täuschenden Blendwerken hingegeben; ja „sich selbst fremd geworden, zweifelt er sogar an seiner eigenen „Persönlichkeit. Das verkündet sein prüfender Blick, die rührende „Wehmut, die aus allen Zügen seines Gesichtes spricht, der elegische „Laut seiner Stimme. Und als nun Kordelias Bild immer leben- „diger, immer überzeugender Wahrheit, Wirklichkeit vor ihm wird, „als er in den Tönen der kindlichen Liebe immer sprechender, ein- „dringender, ergreifender die alten einst so geliebten Klänge wieder „vernimmt, da wird sein Auge heller, da streckt er die für Freude „zitternden Arme aus und die Umstehenden freudig, wehmüthig „anblickend, ruft er mit schmelzender in Thränen erlöschender Stimme: „Lacht nicht über mich, denn so wahr ich lebe, ich „denke diese Lady hier, sey mein Kind Kordelia." Und sie „nun ganz erkennend, umfassen sie seine Arme und seine Seele „fliegt in ihren kindlichen Küssen in ihre Seele über.

„Dann die Szene, wo er mit Kordelias Leiche auftrat. Welche „Töne erschütternden Schmerzes, welche Laute des schneidendsten „Herzenswehes! Das Weh einer ganzen Erde schien in ihm „zusammengepreßt! Und wenn er ihr den Spiegel vorhielt, ängstlich „auf den Hauch harrend, der das Glas trüben sollte, auf einen „einzigen Laut, nur auf ein leises Wispern ihrer sanften Stimme „lauschend. Dann die schreckliche Gewißheit, ihr Leben sei ent- „flohen, ihm ward, sein Herz zusammenpreßte, seine Brust engte, „den Schlag seiner Pulse hemmte, und mählich des Todes Farbe sein „eigenes Gesicht überzog, sein Leben nur noch in leisen Athemzügen „an seinen Lippen hing und sein ersterbendes Auge, nur immer „auf die Verblichene gerichtet, endlich brach, sein gequälter Geist „auf ihren Lippen entschwebte! Wem kam da auch nur die kleinste „Erinnerung an Dichtung, an Bühne, an mimische Kunst? Die „Wirklichkeit war da, Alles ging vor, der unglückliche Lear ent- „lockte uns Thränen und Mitgefühl!"

Es war wieder einmal ein Tag im Leben des Schauspielers, dieser 17. Juli 1778, der ihn für viele schwere Stunden, Sorgen, Kämpfe, Enttäuschungen im Leben des Direktors entschädigte.

Er hatte erreicht, was keinem vor ihm, auch Ekhof[1] nicht zu teil geworden. Durch keinerlei Vorbild, keine Tradition beengt, hatte er ein Werk des größten dramatischen Genies, das die Erde getragen, zum erstenmal den Volksgenossen erschließen dürfen. Freischaffend hatte er an die Verkörperung einer, die zartesten und gewaltigsten Töne tragischen Leidens in wunderbarster Weise in sich vereinigenden Gestalt, die ganze Energie und den ganzen Reichtum seiner künstlerischen Persönlichkeit setzen und wie ein Gott über die Seelen der Hörer seine Seele ausströmen können.

Solcher Stunden giebt es in der Geschichte der Kunst, der Schröder sich geweiht, in Jahrhunderten vielleicht kaum eine.

Die Schauspielkunst ist die dienende. In solchen Augenblicken aber, wie hier, wo ein großes schauspielerisches Genie, im Höhepunkt seiner Kraftentfaltung, in geheimer Zwiesprach mit dem Geist eines der gewaltigsten Dramen aller Zeiten eins wird, das keines Stümpers Hand noch verzerrt hat, da werden auch in dem Jünger dieser dienenden Kunst Kräfte lebendig, die ihn über sich selbst erheben. Das Lustgefühl solcher Augenblicke nachzuempfinden vermag aber jeder, der überhaupt für die geheimen Vorgänge künstlerischen Schaffens Sinn und Gefühl hat.

„Mehr Verdienst hat selbst der große Dichter um diesen Charakter nicht gehabt“, schreibt sein leider über Einzelheiten so schweigsamer Biograph, der Schröder oft in dieser Rolle gesehen und ihn auch mit anderen verglichen hat. „Keine seiner Schönheiten ging verloren, andere gingen auf, die er wol selbst für die Schöpfung des Deutschen erkannt haben würde. Darüber allein ließe sich ein Buch schreiben.“ Aber auch noch auf eines weist er hin, das die ungeheure, und seiner Ansicht nach von keinem anderen je wieder erreichbare Wirkung des Schröderschen Lear erklären soll: „Aber eben diese Rolle bestärkt mich auch in der Überzeugung, daß der Gipfel der Vollkommenheit nicht der Kunst allein gebührt. Was Schröder bewußtlos für sie that, mußte sich

[1] Er war gerade einen Monat vorher, am 16. Juni, aus dem Leben geschieden. Eine seiner letzten Rollen war noch der Geist im Hamlet gewesen.

mit dem Bewußten verbinden, um ein so vollendetes Ganzes zu schaffen." Er hat sicher recht. Es ist, mit einem Worte, das Temperament des Schauspielers, das ihm auch für den Lear gewisse Naturlaute und Nuancen eingab, die keiner ihm nachmachen konnte, es sei denn, daß es der Natur „beliebte' den nämlichen Menschen mit allen seinen Eigentümlichkeiten noch einmal hervorzubringen und dem Schicksal, ihm die nämliche Bildung zu geben".

Das Temperament, die Persönlichkeit, die Ackermann in gewissen komischen Rollen ebenso unerreichbar machten, hatte auch an Schröders Lear, an der erschütternden Gewalt seiner Darstellung einen Anteil. Welche Züge es waren, die hierdurch eine ganz besondere naturalistische Färbung erhielten, brauche ich nach früher Gesagtem nicht noch besonders hervorzuheben.

Was der ersten Aufführung für unsere Auffassung noch einen Vorzug vor den Wiederholungen gegeben haben muß, war, daß nicht, wie in der oben citierten Bearbeitung[1] Kordelia — die von Schröders Frau gespielt wurde — auf der Bühne wieder erwachte und mit Albanien und Kent noch Reden wechselte. „Die Kordelia", heißt es[2] in dem Bericht, „sieht der Zuschauer weder siegreich noch sterbend. Eine Ohnmacht ergreift sie . . . Der Vater hält sie für todt und giebt eben, als sie sich ermuntert, mit Aufschnellen und Emporsteigen seines Herzens den Geist auf. Der Herzog, Kent und Edgar sind um sie bemüht — und die Decke fällt nieder." Unleugbar verdient diese Wendung den Vorzug vor der späteren, geschwätzigeren Fassung, die sich wohl als eine übel angebrachte Konzession an das Publikum darstellt, das um jeden Preis über Kordelias Schicksal beruhigt sein wollte.

Die Hauptsache blieb aber, wie sich's gebührt, Lear. Neben ihm kam kein Anderer auf, obwohl man seine Frau als Kordelia,

---

[1] Sie erschien bereits 1778 unter dem Titel: König Lear. Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen. Nach Shakespear. Hamburg, gedruckt bei J. M. Michaelsen. 1778. Dann als: Hamburgisches Theater. Vierter Band. Zweytes Stück. Hamburg in der Heroldschen Buchhandlung 1779.

[2] In dem Berichte der Adreß-Comtoir-Nachrichten vgl. oben S. 247 Anm. 2.

Christ als Edgar, und den jungen Zimdar, der sich in Brockmannsche Rollen hineinzuarbeiten beflissen war, als Narren gelten ließ. So durfte Schröder sich denn auch persönlich den großen und nachhaltigen Erfolg, den das Drama auf der hamburgischen Bühne hatte, zuschreiben. [1] Und als er daher am 30. Oktober zum ersten Male seine Benefizvorstellung hatte, diese bettelhafte Unsitte des deutschen Theaters, gegen die er sich lange genug gesträubt hatte, [2] fiel seine Wahl sehr natürlich auf den Lear. Nur schade, daß der große Künstler, der „das Beste gab, was er zu geben hatte", eben an diesem Abende, seine und seiner Kunst Würde herabwürdigte durch eine von bedientenhaften Äußerungen des Dankes für die Großmut und Ermunterung des Publikums überfließende Rede, die übrigens sein Schwager Unzer auf dem Gewissen hatte.

Und doch hatte er wenige Tage zuvor diesem selben Publikum in einer ungleich ungünstigeren Position enthusiastischen Beifall abzuzwingen vermocht, der manchen seiner Kunstgenossen damals — von den heutigen ganz zu schweigen — zur Anbetung vor dem eigenen Genius nur allzu willkommenen, brünstig ergriffenen Anlaß geboten hätte.

Seit Brockmanns Fortgang war Hamlet nicht gegeben worden. Natürlich war es unmöglich, gerade dies Drama, das noch immer ein Lieblingsstück der Hamburger war, und dessen Erfolg auch nicht annähernd eines der anderen Shakespeareschen Dramen erreicht hatte, dauernd vom Repertoir abzusetzen. Christ, der eigentlich in dieser Rolle Brockmann

---

[1] 1778 ward Lear im ganzen achtmal gegeben (17., 24. Juli; 6., 13. August; 7., 25. September (auf Begehren); 30. Oktober (zum Benefiz des Herrn Schröder); 15. Dezember). 1779 viermal (20. Mai, 2. Juni, 13. August, 9. Dezember).

[2] Die erste Benefizvorstellung hatten Schröders Schwestern am 18. Oktober 1773 durchgesetzt, und darauf auch Brockmann eine dadurch erlangt, daß er der Direktion die Durchschnittseinnahme eines gewöhnlichen Theaterabends — 400 Mark — für die Erlaubnis bot, daß die Gunst der Fürsten zu seinem Besten gegeben werde (11. Januar 1774). Das war jedenfalls insofern ein glücklicher Präcedenzfall, als nun Schröder den das Gleiche verlangenden Reinecke und Borchers die gleiche Bedingung stellen konnte, auf die diese aus guten Gründen nicht eingingen.

zu ersetzen bestimmt war, war seiner ganzen Veranlagung nach gerade für den Hamlet ungeeignet; auch war er schon im Begriff, die hamburgische Bühne zu verlassen. Die beiden jugendlichen Helden und Liebhaber aber, Lambrecht und Zimdar, Mittelgut und Anfänger außerdem, scheuten mit Recht, den Kampf mit Brockmanns Andenken in dieser Glanzrolle aufzunehmen. So entschloß sich Schröder, ermutigt durch den Beifall des Publikums im Lear, selbst in die Bresche zu treten und den Versuch zu wagen, nach Brockmann als erster den Hamlet zu spielen. Er behielt sich aber ausdrücklich vor — und ließ auch seine Absicht bekannt werden — es sollten eine Reihe von Künstlern seiner Bühne nacheinander an dieser Aufgabe sich versuchen, damit das Publikum entscheide, wer von ihnen am ersten geeignet sei, „gerechten Forderungen zu genügen". Diese Form machte der Bescheidenheit und der Klugheit der Direktion alle Ehre; sie erwies sich aber thatsächlich als überflüssig. Denn schon der erste Abend, so wenig die mittelmäßige Einnahme (626 ℳ), den Erwartungen der Direktion entsprach, enttäuschte die Zweifler im Publikum aufs angenehmste.

„Hätten Sie doch den Jubel des gestrigen Abends mit mir getheilt, und sich zugleich die volle Überzeugung geholt, daß Schröder einer der größten theatralischen Virtuosen unseres Vaterlandes ist. Verdient der Mann, der mit so inniger Wahrheit und mit so ausgegrübelter Feinheit (die aber nichts weniger als nach der Lampe schmeckt) die entgegengesetztesten Fächer bearbeitet, nicht dafür zu gelten, so verdient es Keiner. Gestern war er Hamlet!!! Allgemeiner Beifall lohnte ihn dafür. — Daß der Beifall unseres Publikums schon etwas ist, worauf der Künstler sehr stolz seyn kann, daß er nie weder aus Vorurtheil noch Händejucken, oder gar aus Kabale entspringt, ist Ihnen bereits hinlänglich bekannt. — Bey dem bloßen Händeklatschen hatte es nicht Bewenden. Eine Stimme aus dem Parterr rief: Schröder soll künftigsmal wieder spielen. Alsdann wolle man seine Nachfolger gerne sehen." Schröder mußte das feierlich versprechen und Rufer und Parterr schieden sehr befriedigt aus dem Schauspielhause."

Dieser unter dem unmittelbaren Eindruck der ersten Vor-

stellung geschriebene Bericht,[1] vergegenwärtigt uns aufs anschaulichste die Situation. Es ist nur noch hinzuzufügen, daß die zweite Vorstellung am 28. Oktober nicht nur eine erhebliche Steigerung der Einnahme (821 ℳ), sondern auch des Beifalls aufwies; daß als Lambrecht und Zimdar, der eine am 5. und 23. November, der andere am 11. November, ihr Heil versuchten, sie künstlerisch so weit hinter ihrem Vorgänger und gleichzeitig die Einnahmen so stark hinter dem Durchschnitt (5. Nov. 371 ℳ, 11. Nov. 322 ℳ, 23. Nov. 254 ℳ) zurückblieben, daß von einem weiteren Wettkampfe nicht ernsthaft mehr geredet werden konnte. Es gab nur einen Hamlet: Schröder.

Ob er selbst sich den Sieg, nicht über seine jungen Schauspieler, wohl aber über Brockmann, so leicht gedacht, möchte ich bezweifeln. Denn, wenn ihm persönlich auch der Brockmannsche Hamlet nie ganz hatte gefallen wollen, so war doch dessen Auffassung, zumal seit er auch in Berlin in dieser Rolle lärmende, und von den Zeitungen laut ausposaunte, Triumphe gefeiert hatte, in den Augen des Publikums, wie es nun einmal ist, die allein richtige. Wenn es Schröder also trotzdem gelang, so schnell nicht nur in Hamburg, sondern kurz darauf auch in Berlin, seinen Vorgänger nicht nur zu erreichen, sondern zu übertreffen, so ist das ein Beweis von einer ganz ungeheuren Macht seiner künstlerischen Persönlichkeit. Denn sein Hamlet glich dem Brockmanns nur in der Kleidung und in den Worten. Auffassung und Spiel war sein eigen, und gerade in den Szenen, in denen Brockmann am meisten Entzücken erregt hatte, wich Schröders Darstellung am schärfsten von ihm ab.

Leider hat jener enthusiastische Briefschreiber aus Hamburg, der über den ersten Schröderschen Hamletabend berichtete, seine Absicht, „im nächsten Briefe“ von der Vorstellung dieser Rolle die genauesten Details zu geben, „woraus Sie ersehen werden, daß Schröder gar oft von der Brockmannschen Behandlung dieses Charakters abweicht, und wie tief erwogen diese Abweichungen

[1] „Auszug eines Briefes aus Hamburg“, Litteratur- u. Theaterzeitung 1778. S. 753.

seyn," nicht ausgeführt, dagegen setzt uns ein Berliner Bericht[1] über die dortige Darstellung der Rolle durch Schröder in den Stand, diese Lücke zu ergänzen und uns eine ungefähre Vorstellung von Schröders (und mittelbar auch von Brockmanns) Hamlet zu machen. „Brockmann", meint dieser Beurteiler, — der vielleicht mit dem Verfasser der Schrift „Über Brockmanns Hamlet" ein und dieselbe Person ist — „habe, durch Lichtenbergs Briefe über Garricks Hamlet[2] irregeführt, hingerissen durch die Lebhaftigkeit seines Geistes, angeregt durch die Begier, ein ganzes Auditorium zu fesseln, den Hamlet zuweilen in ein ganz falsches Licht gestellt. Schröder hingegen, immer prüfend, sich nie durch Vorurteil und Autoritäten blenden lassend, nichtachtend auf das Geschrey der Menge, setzte den Hamlet in ein gehöriges Licht, indem er mit seinem gewöhnlichen Scharfsinn den Charakter völlig ergründete."

Der erste frappante Zug wird gleich im 8. Auftritt des ersten Aktes[3] (I. 2) gefunden. Brockmann hatte in den Worten: „Scheint? Nein, es ist; bey mir scheint nichts. Es ist nicht blos dieses schwarze Kleid" u. s. w. einen klagenden, elegischen Ton angeschlagen; keine Spur von Bitterkeit. Bei Schröder dagegen fiel der Ton der Schwermuth gar merklich in den des Unwillens, den er zwar zu verstecken sich bemühet war, der aber dennoch gegen Ende bey den Worten: „„Dies alles ist freylich nur Schein; denn es sind Handlungen, die man durch Kunst nachmachen kann."" [4] mit Stärke hervorbricht; mit Stärke zwar aber doch mit einem gewissen Ansichhalten; es ist nicht der Ton des völlig losberstenden Unmuths."

In dem folgenden Monologe: „O daß dieses feste — allzu-

---

[1] Litteratur- und Theaterzeitung 1779, S. 34 ff.

[2] Vgl. oben S 191.

[3] Ich citiere nach Schröders zweiter gedruckten Bearbeitung im Hamburgischen Theater Bd. III. Die in Klammern beigesetzten Zahlen verweisen auf die entsprechenden Szenen in der Schlegelschen Übersetzung.

[4] Der Bericht giebt das Citat nach der ersten Bearbeitung, nach der Brockmann die Worte gesprochen hatte, nicht aber Schröder: „Diese Dinge scheinen in der That; denn" u. s. w.

feste Fleisch schmelzen und in Thränen aufgelöst zerrinnen möchte" u. s. w., den Brockmann wieder nur auf den elegischen Ton gestimmt hatte, ließ Schröder die wechselnden, in seiner Brust kämpfenden Affekte im Wechsel des Tones hervortreten. Nur die Eingangsworte „brachte er mit der tiefsten Rührung hervor, die aber in der folgenden Stelle: O, Gott, Gott wie ekelhaft, schal, abgestanden u. s. w. durch Widerwillen verdrängt wurde," und so fort.

Bemerkenswert ist ferner die erste Begegnung mit dem Geist, II. 5, (I. 4), die er wieder ganz anders, als Brockmann, nahm. „„Erstaunungsvoll taumelte er hinter sich, im Zurücktaumeln stürzte „ihm der Hut ab, keuchend und an jedem Gliede zitternd, bog „sich sein Leib noch immer rückwärts, er blieb einige Momente „in der Stellung, dann beugte er sich allmählich wieder vorwärts „hin, lauschte dem Geiste entgegen, und nun erst fand er Worte, „die aber seine Zunge nur halb herauszubringen vermochte. Nach „und nach verlor sich die Erschrockenheit aus seiner Seele, das „Beben seiner Glieder hörte auf, sein Ton ward fester und bey den „Worten: „„Wofür soll ich mich fürchten? Mein Leben ist mir um „eine Stecknadel feil"" u. s. w., las man aufs deutlichste Entschlossen„heit in seiner Miene. Rasch eilte er nach den Worten: „„Ich „will mit Dir gehen!"" hinter dem Geiste her. Auf der Mitte des „Theaters überfiel ihn — wie man aus seinem stummen Spiel sahe — „der Gedanke, nicht ohne einen kleinen Schauer: Ob Du's auch „wol thust? Allein kaum geboren, erstickte er ihn als zu klein„müthig, seiner völlig unwerth. Und mit dem festesten Muthe folgte „er der Erscheinung. In der Unterredung mit dem Geiste seines „Vaters, bey dessen Erzählung, war an Schrödern keine Spur von „Zagen mehr wahrzunehmen. Festen Muthes stand er da, voller „Begier nach den Dingen, die er schon zum Teil ahnte. Während „der Erzählung sah man wechselsweise Mitleiden, Rachgier und den „herbsten Schmerz in seinem Innern arbeiten. Der folgende Mo„nolog ist einer seiner schönsten. Versunken in ein Meer mannig„faltiger Empfindungen, worin ihn teils die Erscheinung, teils die „Erzählung gestürzt hat, starrt er dem verschwindenden Geiste eine „Zeitlang sprachlos nach. Endlich bricht er in die Worte aus:

„„O, du ganzes Heer des Himmels! o Erde! und was noch mehr!““
„u. s. w. Dann kehrt er zurück aus seiner Ekstase, wiederholt
„sich in Gedanken die letzten Worte seines Vaters, und ruft mit
„der Stimme des innigsten Gefühls aus: „„Deiner gedenken?““ und
„fährt im Ton der feierlichsten Betonung fort: „„Ja Du armer
„unglücklicher Geist““ u. s. w. Der Befehl seines verstorbenen
„Vaters tritt nochmals in aller seiner Klarheit vor seine Seele, ent-
„flammt sie, jede seiner Bewegungen wird lebhafter, seine Rede
„bricht in vollem Strom aus: „„Deiner gedenken? ja, ja,
„ich will sie alle von der Tafel meines Gedächtnisses weg-
„wischen!““ u. s. w. Mit einem Mal fallen ihm die Urheber des
„Mordes ein. Diese Erinnerung durchschüttert sein ganzes Wesen,
„und voll des stärksten Abscheues sagt er die Worte: „„O abscheu-
„liches Weib! o Bösewicht, lächelnder verdammter Bösewicht!““
„Hastig reißt er nunmehr seine Schreibtafel hervor, Wuth funkelt
„ihm im Auge, schwillt jede seiner Gesichtsmuskeln auf, mit bit-
„terem Lächeln und mit halberstickter Stimme knirscht er: „„Man
„kann lächeln und immer lächeln, und doch ein Bösewicht seyn.““ [1]
„Mit vor Zorn bebender Hand schleudert er diese Bemerkung in
„seine Tafel und nun im Tone des glühendsten Grimmes und der
„bittersten Verachtung: [2] „„So Oheim, da stehst Du!““ Plötzlich er-
„innert er sich der letzten Worte seines Vaters, Miene und Ton
„ändern sich, bezeichnen Wehmuth und er wiederholt sie sich mit
„der innigsten Rührung und mit der Feyerlichkeit, womit sie ihm
„gesagt wurden: „„Leb wol! Leb wol! Sohn, gedenke meiner!““ [3]
„Versunken in all den Empfindungen, die diese Losung in ihm rege
„macht, das eine Auge glänzend vor Betrübniß über seinen Vater,
„und das andere lodernd vor Rachgier, indem es sich durch wieder-
„holtes Hinblicken auf die Abschilderung seines Oheims neue Nahrung
„seiner Wuth schöpft, wird er von Gustav und Bernfield überrascht.

[1] In der ersten Bearbeitung fehlte diese ganze Stelle, der Monolog schloß mit den Worten „lachender, verdammter Bösewicht“.

[2] In allen Schröderschen Bearbeitungen ist die Bemerkung: „Zum wenigsten weiß ich gewiß, in Dänmark kann's so sein“ gestrichen.

[3] „Ich habs geschworen“ ist gestrichen.

„Kaum wird er sie ansichtig, so eilt er mit der Schreibtafel in „seinen Gürtel, zurück und die Unterredung beginnt."

„Seine Anreden an den Geist", heißt es weiter (in der folgenden Szene), „sind ein Gemisch von Erstaunen über seine Allgegenwart und von Bedaurung, daß er so umhergetrieben wird. Und so paßt auch vollkommen sein letzter Zuruf an ihn: „„Gieb Dich zur Ruhe, unglücklicher Geist!"" den er mit der größten Rührung des Herzens hervorbrachte." Brockmann dagegen habe „alle diese Reden bis auf die letzte" in dem Ton „schäckernder Laune" gegeben.

In den Szenen des 3. Aufzuges mit Oldenholm (Polonius) (II, 2.) und mit Güldenstern (Rosenkranz ist gestrichen) blieb er, wie ausdrücklich hervorgehoben wird, „immer unter der Vermummung des Narren noch Hamlet." „Er artet nie zum bloßen Lustigmacher, zum Fopper aus, läßt gar oft die Larve fallen, die er blos aus Politik vorgenommen, verräth sodann die Wunden seines Herzens und wodurch er sie empfangen, welches er zwar gleich wieder zu bemänteln beflissen ist." Dies alles im Gegensatz zu Brockmann.

Auch die Szene mit Ophelia hatte er auf einen ganz anderen Ton gestimmt, als sein Vorgänger. „Er bearbeitete sie fürs Herz, Brockmann bloß für unsere Lachmuskeln, indem er noch immer den Geck fortzuspielen für gut befand." Schröder „war der freundschaftliche Warner, der zuweilen, wenn ihn sein Unmuth anwandelt, ins Ironische und Bittre fällt". Und während Brockmann gerade die Worte: „„Geh in ein Nonnenkloster"" mit Laune gesprochen, schlug Schröder hier warme Herzenstöne an: „Mit aller der Rührung, mit dem sanfteindringenden, herzergreifenden Tone ... den er so meisterhaft aufs mannigfachste abzuändern wußte." Keine Bitterkeit, kein Hauch des Komischen, „sondern immer der Ton des freundschaftlichen Zuredens, der aber je mehr er wiederholt ward, je mehr Wärm' und Seelandringendes bekam."

Aus der Szene mit der Mutter — IV, 11 (III, 4) — werden wieder besonders die Übergänge „von Schmerz zur Bitterkeit und zum höchsten Unwillen und von diesem in der Folge zur wieder erwachenden kindlichen Zärtlichkeit" hervorgehoben. Vor allem aber

das Spiel mit den beiden Porträts — zwei Miniaturgemälden: das seines Vaters trägt Hamlet am Halse an einer Kette, das des Oheims ist in den Händen der Mutter. Hamlet hält beide gegeneinander. — Bei den Worten „ein geflickter Lumpenkönig" schlug Schröder so heftig auf das Porträt des Oheims, daß es zertrümmerte. „Er verfolgt mit seinem Auge die auf der Erde rollenden Stücke, und indem er es emporheben will, trifft er auf den Geist!" Mit Recht wird die Feinheit dieses Zuges bemerkt. So ist das bei Brockmann brüske und unvermittelte Abwenden des Gesichts von der Mutter, aufs glücklichste motiviert. Am erschütterndsten aber wirkte das Spiel des Schauspielers angesichts dieser Erscheinung: „Das Wort kaum halb gesagt, erstarb ihm auf den Lippen; sein Körper bebte zusammen, jedes seiner Glieder erstarrte, er athmete schwerer, seine Augen schienen „„aus ihren Kreysen hervorzutaumeln"", sein Haar sich bergan zu sträuben; er war das lebendigste Bild des Entsetzens. Bühn' und Komödiant schwand ganz aus unseren Augen weg."

„Bey den Worten: „„Wie steht es um Euch Mutter?"", heißt es am Schluß, „vermied Schröder wiederum einen Fehler, den Brockmann begangen. Letzterer blickte dabei nach seiner Mutter um. Ersterer that ohne sein Auge vom Geist im mindesten abglitschen zu lassen, auf den es fest geheftet war, seiner Mutter, die er mit schwankender Hand hielt, die Frage."

Das war Schröders Hamlet.[1]

Wir verstehen danach, wie es ihm möglich ward, mit einem Schlage selbst das für Brockmann am höchsten begeisterte Publikum umzustimmen und zu seiner Auffassung zu zwingen. Über Einzelheiten in der Auffassung, wie auch im Spiel (die Schreibtafel!) mag man mit ihm rechten: aber eines sieht man hieraus klar, gegen den auf Yorick-Sternes Ton gestimmten Hamlet Brockmanns

[1] Neben ihm spielte jetzt seine Frau die Ophelia. „Ihr gelang es sich als glückliche Nachbilderin ihres großen Vorbildes zu zeigen. Ihr Spielen der Wahnsinnsszenen erschütterte, so sehr es kann. Auch war (irren wir nicht) sie die erste Ophelia, welche die bekannten Strophen zu singen mit Glück wagte." Schütze, Hamburgisches Theater, S. 472.

gehalten, diesen zwischen Weichlichkeit und exaltierter Lustigkeit hin und her schwankenden Helden, war dieser männlichere, kräftigere und dabei zum Ausdruck der wechselnden seelischen Vorgänge ungleich reicherer und mannigfaltiger Nuancen fähige Hamlet ein ungeheurer Fortschritt. Jetzt erst ward man inne, daß, was Brockmann gegeben, die blendende Leistung eines sich selber ausspielenden Komödianten gewesen, daß dagegen erst in Schröder der Darsteller des Hamlet gekommen war, der nicht nur den Willen, sondern auch die Kraft besaß, den geheimen, nicht auf der Oberfläche liegenden Absichten des Dichters auf den Grund zu gehen und sie durch seine Darstellung zu verwirklichen.

„Brockmann," hatte ein enthusiastischer Kritiker geschrieben,[1] „kniete vor Shakespears Bildsäule hin und das nicht umsonst, glücklich entwand er ihm einen der Kränze, die seine Stirn umflochten und setzte ihn sich selbst auf."

„Schröder," schrieb, darauf bezugnehmend, ein anderer,[2] nachdem er Schröders Hamlet und Lear gesehen: „Schröder kniete auch nieder vor Shakespeares Bildsäule, und Shakespeare neigte sich gegen ihn, umwand seine Scheitel mit einem Lorbeer, den er von den seinigen nahm und rief ihm zu: Sey der Erste meiner Darsteller unter Deinem Volke, sowie Du der Erste, der würdigste meiner Umänderer bist. Selbst Garrick erkenn' ich für den Letzteren nicht. Aus falscher Delikatesse, . . . raubte er mir zu viel und gab mir zu wenig Ersatz. Du aber riebest mir den Rost weg, den mein Jahrhundert angelegt, und was Du mir nahmst oder gabst, war weise genommen und glücklich erstattet. Viel von meinem Geiste ruhte auf Dir; jetzt schweb er ganz über Dich, und erleuchte Dich, sowie Du Brockmann erleuchtet hast und so manchen Schauspieler Deines Volks. Schröder verließ den Tempel mit heißem Dank, ging hin, stellte den Lear und Hamlet mit aller ihm eignen Kunst dar."

Zieht man die Überschwänglichkeit des Ausdruckes, die den Kindern jener Zeit nun einmal Bedürfnis war, ab, und schränkt

---

[1] Litteratur- und Theaterzeitung 1778, S. 6.
[2] Litteratur- und Theaterzeitung 1779, S. 24 f.

das dem Bearbeiter gezollte Lob ein wenig ein, so müssen wir sagen, daß diese Stimme mit ihrem Urteil nicht nur die allgemeine Meinung wiedergab, sondern auch das Richtige traf.

Es war ein merkwürdiges Zusammentreffen, daß Joh. Friedrich Schink, der in seiner Schrift „Über Brockmanns Hamlet“ manche und wohl begründete Ausstellungen an dessen Auffassung und Spiel vorgebracht, fast in allen wesentlichen Punkten mit der Schröderschen Auffassung übereinkam, ohne daß weder Schröder durch Schink noch letzterer (gesprächsweise) durch Schröder irgendwie beeinflußt worden wäre.

Meyer von Bramstedt hat aus diesem Zusammentreffen gemeint, wieder den Schluß ziehen zu dürfen, daß seine eigene Hamletnatur Schröder den richtigen Weg habe finden lassen. „Er würde sie so getroffen haben, wenn er auch nicht der Künstler gewesen wäre, der er war. Denn gerade die Stimmung, wodurch er sich im Leben auszeichnete, herzliches Gefühl, Hang zur Schwermuth mit schneidendem Witz und genialischer Laune abwechselnd, machten ihn zum Geistesverwandten des Shakespeareschen Hamlet. Er würde ihn errathen haben, wenn er ihn auch nicht ergründet hätte; er würde in ähnlichen Verhältnissen selbst Hamlet gewesen seyn.“

Offenbar ist aber hier der Biograph, indem er in seinen Freund hamletische Züge hineinphantasiert, viel zu weit gegangen. Eine Hamletnatur, wie er sie faßte, würde nie und nimmer mit so eiserner Energie und Zähigkeit das deutsche Theater, und speziell die hamburgische Bühne auf einen solchen Gipfel der Vollkommenheit erhoben haben. Dazu gehörten andere Eigenschaften, neben denen jene scheinbar an Hamlet gemahnende Art, wie Schröder sich gelegentlich im Gespräche gab, gar nicht ins Gewicht fällt. Wenn irgendwo, so war der Triumph Schröders im Hamlet ein Triumph der Kunst, des genialen Ahnungsvermögens des Darstellers und des tief eindringenden Studiums des darzustellenden Charakters aus dem Geist der Dichtung heraus. Und dadurch schlug er Brockmann, der nun nachträglich versuchte, auch seinen Hamlet entsprechend umzugestalten, aber hiermit weiter nichts erreichte, als daß er seinen alten, auf seine Persönlichkeit zugeschnittenen Hamlet verdarb, und diese einheitliche Leistung durch ein Flickwerk ersetzte, das ihm keiner dankte.

Noch waren in Hamburg Schröders Lear und Schröders Hamlet das Tagesgespräch, noch war der zweite Hamletsubstitut nicht zum zweiten Mal vorm Publikum erschienen, und schon wieder kündigte der Unermüdliche für den 17. November einen neuen Shakespeareabend an: „Richard II. Trauerspiel nach Shakespear in 5 Akten."

„Er hat immer eine Vorliebe für dieses Stück und für diese Rolle gehabt," erzählt sein Biograph; und wir begreifen es auch vollkommen, daß den Schauspieler, der eben seine Kraft am Lear geprüft, nun die Aufgabe lockte, diesen in manchem dem Lear ja so verwandten Charakter darzustellen, den geheimnisvollsten und sprödesten vielleicht, den Shakespeare je geschaffen. Und nicht minder begreifen wir es, daß die Entschiedenheit, mit der das hamburgische Publikum seine Gabe ablehnte, dergestalt, daß die zweite Aufführung am 20. November auch die letzte blieb, ihn verdroß. Es scheint aber doch, als ob dieser Mißerfolg — so bedeutend die schauspielerische Leistung, in der ihm seine Frau als Königin sekundierte, war — ihn nicht ganz unverdient traf. Denn offenbar trug nicht die allerdings nicht zu unterschätzende Fremdartigkeit des Stoffes, der für ein deutsches Publikum allemal geringes Interesse hat, die Schuld, jedenfalls nicht allein, sondern die Bearbeitung [1] selbst muß ein arger Fehlgriff gewesen sein.

---

[1] Von der Bearbeitung ist vermutlich nichts weiter enthalten, als die von Schröder eigenhändig geschriebene Rolle Richard II., leider auch diese nur Fragment, die sich jetzt im Besitze Otto Devrients in Jena befindet. Danach ist die Gliederung so: „Act 1 vacat." Er enthielt offenbar exponierende, über die Vorgeschichte aufklärende Szenen, in denen Richard nicht auftrat. „Act 2. Szene 1. Richard, Aumerle, Soldaten. Richard: „Barkloughly-Castle heißt jenes Schloß dort?" u. s. w. bis zum Schluß der Szene. (Die beiden Unglücksbotschaften sind Scroop in den Mund gelegt.) — „Szene 3. Aumerle, Scroop. Szene 4. Bolingbroke, Northumberland, York, Gefolge. Szene 5. Percy. Vorige" entsprechen dem Anfang der 4. Szene des 3. Aktes der Schlegelschen Übersetzung bis zu den Worten Bolingbrokes: Geht, deutet ihm das an, indeß wir hier auf dieser Ebne Rasenteppich ziehn. — „Szene 6. Richard, Aumerle, Scroop auf den Mauern" mit dem Stichwort Yorks „Gram entstellt werden soll". Dann Richard: „Schon lange steh ich hier und warte", entspricht mit den Zwischenreden im wesentlichen dem Fortgang obiger Szene bis zu den

Da sie erst mit der Rückkehr Richards nach England einsetzte, die ersten anderthalb Akte des Originals strich, zeigte sie den König nur als leidende Größe. Von der despotischen Willkür dieses Charakters in den ersten Akten erfuhr der Zuschauer nichts anders, als durch Erzählung. Daß damit dem Stücke der eigentliche dramatische Nerv ausgeschnitten war, liegt auf der Hand; und im

---

Worten Richards: „Ich will meine Juwelen für einen Rosenkranz geben, meinen Pallast für eine Einsiedeley, meine Kleider für eines Bettlers." Dann kommt eine Lücke in der Rolle, offenbar ist eine Lage verloren gegangen. Die Rolle beginnt wieder mit dem Stichwort Northumberlands „daß Ihr mit Recht entsetzt worden seyd" und Richards Frage: „Muß ich das thun?" führt also mitten in die erste Szene des 4. Aktes bei Schlegel hinein. Die zweite Rede Richards, beginnend: „Meine Augen sind voll Thränen" bricht mit den Worten „Ich bin selbst ein Verräther wie die übrigen" ab. Darauf Stichwort Northumberlands (im Original York) „Und eure Krone an Heinrich Bolingbroke"; und nun (also zurückgreifend) Richard: „Gebt mir die Krone" u. s. w.; an die Worte „der ich meinen Gram eintrinke, indeß Du in die Höhe steigest," sind die oben ausgelassenen Schlußworte der zweiten Rede Richards angeschlossen: „Denn meine Seele hat darein gewilligt" u. s. w. Das folgende bis zum Schluß der Szene wie im Original. Nur geht nach den Worten Richards „Wohin Ihr wollt, nur aus Euren Augen" dieser gleich ab. Die Verhaftung fällt also hier weg. „Act 4 vacat." Welche Szenen er enthielt, ist mit Sicherheit nicht zu bestimmen. „Act 5, Szene 1" entspricht mit den Worten Richards „Vereinige Dich nicht mit meinem Gram" u. s. w. beginnend, mit einigen Kürzungen IV, 2. bei Schlegel; „Szene 2. Northumberland, Gefolge, Vorige." dem Schluß von IV, 2. — „Szene 3. Königin, Hofdamen" wird wohl die aus König Johann entlehnte Rede der Constance „Kummer ist stolz und macht seinen Besitzer stolz." (Schlegel: Denn Gram ist stolz, er beugt den Eigner tief" u. s. w.) enthalten haben. Nach dem Stichwort für die folgende Szene zu schließen: „Meine Freude, meine Nahrung, meine ganze Welt" scheint auch aus der Klage Constances um Arthur: „O Gott, mein Kind! Mein holder Sohn, mein Arthur. Mein Leben, meine Lust, mein Alles Du!" etwas entlehnt zu sein. „Szene 4" schließt unmittelbar an die vorige an: Richard: „Ist sie fort? — So bin ich denn allein! Hange an nichts mehr auf der Welt, als an mir selbst. Dies Gefängniß ist meine Welt und meine Gedanken sollen" nun — mit Kürzungen — der Monolog V, 4 bei Schlegel. — „Szene 4. Richard, ein Stallknecht". Bei dem Stichwort: „als ob er den Boden verachtete" bricht das Manuskript ab. Der Schluß der Rolle ist verloren.

Vergleich mit diesem gewaltsamen Eingriff in das Gefüge des Dramas waren die mit Hamlet und Lear vorgenommenen Änderungen bescheiden zu nennen. Daß gerade in Richard II. die dramatische Exposition durch die für das Verständnis unbedingt erforderliche genaue Kenntnis der historischen Voraussetzungen vor einem deutschen Theaterpublikum besondere Schwierigkeiten bereitet, ist ja nicht zu leugnen. Indessen eben diese Schwierigkeit hätte ihn von diesem Experimente zurückhalten sollen, das sich als ein solches auch dadurch kennzeichnete, daß er um der Rolle der Königin, die seine Frau spielte, mehr Fülle zu geben, aus den Reden der Königin Constance in König Johann ein paar Brocken herausschnitt und der Gemahlin Richard II. in den Mund legte.

Weit entfernt aber, sich durch diesen Mißerfolg entmutigen zu lassen, gab er bereits 14 Tage darauf den Hamburgern ein neues Beispiel seiner unerschöpflichen Unternehmungslust und Thatkraft, indem er für den 2. Dezember „Heinrich IV. Schauspiel in 5 Akten von Shakespear, fürs deutsche Theater eingerichtet von S" ankündigte. Und als auch an diesem Abende der spärliche Beifall des Publikums weit hinter seinen Erwartungen zurückblieb, da trat zu der üblichen Ankündigung der Vorstellung für den folgenden Tag der Direktor selbst vor die Gardine und sagte seinem lieben Parterr aus dem Stegreif seine Meinung, die allerdings von den hergebrachten niedrigen Schmeicheleien in den eingelernten Prologen und Epilogen durch eine herzerquickende Deutlichkeit sich unterschied: „In der Hoffnung, daß dieses Meisterwerk Shakespeares, welches Sitten schildert, die von den unsrigen abweichen, immer besser wird verstanden werden, wird es morgen wiederholt."

Das sonst so empfindliche Publikum aber nahm diese Rüge aus dem Munde des für seine Kurzweil bezahlten Komödianten ruhig hin. Denn auch dem Gedankenlosesten mochte in diesem Augenblick so eine Ahnung aufdämmern, daß der Mann, der so zu sprechen wagte, nicht in eigner Sache, sondern als Vertreter einer künstlerischen Mission das Wort führte. Sie kamen auch wieder, den folgenden und nächstfolgenden Tag; und am 16. Dezember noch

einmal. Ob sich aber die Hoffnung des Direktors, daß das Meisterwerk „immer besser werde verstanden werden", wirklich erfüllt hat, ist sehr zu bezweifeln. Offenbar hatte er durch die ihn selbst überraschenden Erfolge erst des Hamlet und nachher des Lear doch ein wenig den Maßstab verloren für den Grad von künstlerischem Verständis, den er bei seinem Publikum voraussetzen konnte. Und vor allem hatte, darauf deutet auch das Experiment mit Richard II., sein persönlicher Erfolg als Schauspieler den sonst so bescheidenen Künstler dazu verleitet, die siegende Macht seiner eigenen Darstellung in einer den Mittelpunkt bildenden Rolle, bei einem sonst etwas spröden Stoffe, zu überschätzen.

Es war in der That ein ungewöhnlich spröder Stoff in mehr als einer Beziehung, trotz Falstaff und Prinz Heinz, und trotzdem Schröder als Falstaff durch den hinreißenden sprudelnden Humor, mit dem er den dicken feucht-fröhlichen Gesellen darstellte, den kaum und so sauer erkämpften Ruf, daß seine größte Begabung doch auf dem Gebiete der Tragödie liege, ernstlich hätte erschüttern können.

Zunächst galt es, die weitschichtigen Verhältnisse der Shakespeareschen Dilogie auf die herkömmlichen fünf Akte eines den Abend gerade ausfüllenden Stückes zu reduzieren. Auch das war eine „Mannsarbeit", welche der am Lear nicht nachstand, aber viel weniger lohnend war. Denn, wenn heutzutage schon unser Shakespeare-festes Publikum die Historien mehr pflichtmäßig, um auch das einmal gesehen zu haben, über sich ergehen läßt und sich entschieden ein wenig mehr darin langweilt, als es für klug hält, zuzugeben, so war es wirklich eine fast unmögliche Aufgabe, den kaum eben für Shakespeare warm gewordenen und in der englischen Geschichte schwerlich sehr bewanderten Zuschauer des 18. Jahrhunderts für diese auf ein ganz anderes Publikum und eine ganz andere Bühne berechneten Historien zu begeistern. Dadurch, daß er als Exposition Richard II. vorangeschickt, hatte Schröder allerdings sich diese Aufgabe erleichtert, andererseits aber auch wieder durch den entschiedenen Mißerfolg des Vorläufers die Stimmung des Publikums nicht gerade günstig beeinflußt.

Geschick verrät auch diese Bearbeitung, und so viel, ein besseres

Schicksal verdienende, Bestandteile des Stückes dem theatralischen Hobel als wertlose Späne zum Opfer gefallen sind, das eine hat der Dramaturg durch seine Arbeit erreicht, die Handlung ist knapp, straff zusammengefaßt; und die Figur des Prinzen Heinz ganz anders in den Mittelpunkt gerückt.[1] Während der erste Akt den Prinzen, in den Augen des Königs wenigstens, noch ganz in das liederliche Treiben mit Falstaff und seinen Gesellen verstrickt zeigt, und auch im zweiten, trotz des sich immer drohender zusammenziehenden Gewölkes der Empörung, anfangs noch der Thronfolger allein die Gefahr nicht zu sehen scheint, bringt der Schluß des Aktes schon den Umschlag. Im dritten ist er auf der Höhe der Situation, er zieht gegen Heißsporn zu Felde. Im vierten besiegt er Heißsporn und legt durch sein Verhalten dabei, durch seine Begnadigung des Douglas vollgültige Beweise königlich heldenhafter Gesinnung ab.[2] Im fünften tritt er das Erbe des Vaters an, die wüsten Ausschweifungen der Jugendtage sind verronnen, wie im Traum.

Mit dieser steigenden Handlung geht die fallende, in der Falstaff den Mittelpunkt bildet, parallel. Auch ihm ist, wie dem Prinzen, mancherlei weggestrichen, und Dortchen erscheint nicht auf der Szene, aber wieder sind, wie auch in den früheren Bearbeitungen, aus gestrichenen Szenen Züge in die erhaltenen hinübergerettet. Falstaffs Ausgang ist etwas milder und zugleich für den Darsteller, der bei Shakespeare mit einem beschwörenden: „Mylord, Mylord!" keinen „Abgang" hat, auch wirkungsvoller gestaltet. In die Verhandlungen des Falstaff mit Dombledow (Ersatz für Schaal) kommt der Oberrichter mit der Wache, befiehlt, sie alle fortzuführen, und verkündet: „Der großmüthige junge König hat befohlen Euch mit Allem, was Ihr braucht zu versehen. Sieben Meilen verbannt er Euch aber so lange von sich, bis man bessere Sinne an Euch sieht. ab.) (Fallstaff und die übrigen sehen einander lange an, endlich sagt) Fallstaff: „Gute Nacht, Bauch!" (Vorhang fällt.)

Dadurch war nun allerdings für diese beiden Figuren ein

[1] Wie mit Recht Merschberger a. a. O. S. 33 herorgehoben hat.

[2] Hier beginnt die Verschmelzung mit dem zweiten Teil Heinrichs IV. Die Krankheit des Königs wird schon hier als Motiv benutzt.

wirkungsvolles Theaterstück geschaffen, aber alles andere und vor allem der, für uns von Heinrich IV. unzertrennliche, Heinrich Percy so empfindlich beschnitten, während doch anderseits für ihn Interesse und Verständnis beansprucht wurde, daß man wohl begreift, wie das Publikum mit gemischten Empfindungen den Gang der Vorstellung verfolgte und zu einem reinen vollen Applause sich nicht aufraffen konnte. Trotz Schröders Falstaff, der „der Falstaff Shakespeares und der Natur" war. Man staunte zunächst über „die künstliche Verdickung des schmalen Körpers zu einer Puddingmasse, die ihm dennoch Spielraum genug zu körperlicher Bewegbarkeit ließ; die theatralische Gesichtsmalerei, worin er so sehr Meister ist, und wodurch er sich in dieser Rolle so ganz und gar falstaffisirt hatte."[1] Seiner Stimme hatte er eine „lallende, den Sekttrinker verratende Feinstimmigkeit anzuzwingen gewußt", die Fachkundige besonders bewunderten, wenn auch einige von ihnen eben diesen Ton als den charakteristischen der „Bierheiserigkeit" bezeichneten. In dieser Hülle lebte nun aber das wundervolle Gemisch von Jovialität, Prahlerei, Frechheit, Gutmütigkeit, Feigheit, Selbstironie, Treuherzigkeit, Witz und Laune, wie es Shakespeare ersonnen, so überzeugend und bestrickend, daß „Shakespeares Freunde", die überhaupt Verständnis für die ganze Figur hatten, „ihn mit Jubel aufnahmen". Aber „Shakespeares Freunde" in diesem Sinne waren damals dünn gesät in Deutschland; und während ein Jahr später in Berlin Schröder gerade als Falstaff großen Beifall fand, blieben die Hamburger immer lau,[2] und in Wien mißfiel er so, daß das

[1] Vorm „3. Theil" der Litteratur- und Theaterzeitung 1780 befindet sich ein Bild mit der Unterschrift „Tracht, worinn Herr Schröder den Fallstaff spielt". Trotzdem also die Abbildung nicht den Anspruch erhebt, Porträt zu sein, ist doch offenbar auch Schröders Erscheinung wiederzugeben versucht. Darauf deuten die auffallend langen, schmalen, spitzen Finger. Das Kostüm ist sehr geschickt gewählt, Körperfülle zu heucheln: weite doppelte Pluderhosen, über dem (ausgestopften) Wams ein halblanger Mantel mit kolossalen Pluderärmeln, die über die Breite der Schultern täuschen. Der Hals durch eine breite Krause gedeckt.

[2] Es ward bis Schröders Abgang von der Bühne nur noch dreimal gegeben (1779 gar nicht).

Stück nach einmaliger Aufführung (18. November 1782) von Schröder zurückgezogen wurde.

Besser wurde die Arbeit des Dramaturgen gelohnt und lebhafter die Darstellung des Schauspielers aufgenommen, als wieder 14 Tage nach Heinrich IV. Schröder mit einer neuen Bearbeitung einer tragischen Begebenheit vor sein Publikum trat: „Amtmann Graumann oder die Begebenheiten auf dem Marsch", Schauspiel in 5 Aufzügen. Diesmal war die Quelle allerdings nicht jenseits des Kanals zu suchen, sondern in Zachariäs „Spanischem Theater", aus dem bereits 1769 und 70 die Ackermannsche Truppe mit Erfolg einiges für die deutsche Bühne verwertet hatte.[1] Das Original war der den deutschen Theaterbesuchern unserer Tage wohl bekannte Richter von Zalamea des Calderon. An anderer Stelle werde ich im Zusammenhang über Schröders Bearbeitungen für die Bühne und dabei auch über den Wert dieser und anderer in diese Zeit fallenden Bearbeitungen zu sprechen haben. Hier sei ihrer nur gedacht, und dabei zur Veranschaulichung der sprudelnden Vielseitigkeit des Repertoirs in der zweiten Hälfte des Jahres 1778 auf die am 2. Oktober auf die Bühne gebrachte Bearbeitung des Kaufmanns von London „Die Gefahren der Verführung", das am 7. Oktober gegebene dreiaktige tragikomische Märchen „Die glücklichen Bettler" nach Gozzi und das am 11. Dezember gespielte Drama desselben Verfassers: „Das Unglück der Donna Elvira", ein tragischer Prolog, und „Der Fall im Abgrunde", ein Schauspiel in 5 Aufzügen, aufmerksam gemacht, an denen beiden, wohl ebenso, wie an Gozzis am 27. August gegebener Julianevon Lindorak Gotter, erheblichen Anteil hatte.[2] Dabei erschien Shakespeare in den letzten beiden Monaten des

[1] Vgl. Vincke, Gesammelte Aufsätze zur Bühnengeschichte. S. 148 ff.

[2] Nach der Bemerkung in der Litteratur- und Theaterzeitung 1779, S. 726, scheint es allerdings, als ob die Fassung, in der Juliane von Lindorak 1778 gegeben wurde, wesentlich Schröders Werk gewesen. Dagegen kam 1779 am 5. Juli das Stück mit wesentlichen Veränderungen aufs neue auf die Bühne, die Gotter zugeschrieben wurden. Über die Genesis dieser und der übrigen theatralischen Arbeiten Schröders wird der dritte Band ausführliche Mitteilungen bringen.

Jahres (vom 23. Oktober bis 15. Dezember) mit fünf Dramen nicht weniger als vierzehnmal auf der Bühne.

Die Wende dieses in der Geschichte der deutschen Schauspielkunst so bedeutsamen Jahres benutzte Schröder zu einem Ausfluge nach Berlin. Döbbelin, der dort seit 1775 theatralischer Alleinherrscher war und bereits seit geraumer Zeit mit dreistem Selbstvertrauen sich in der Darstellung Shakespearescher Rollen versündigte, hatte den alten Genossen zu einem freundnachbarlichen Gastspiel eingeladen. Und dieser, so sehr er noch unlängst über Brockmanns Künstlerfahrt gespöttelt, widerstand der Versuchung nicht, nun auch auswärts einmal den Beweis abzulegen, daß er nicht bloß, wie Brockmanns Beispiel bewiesen, ein vorzüglicher Lehrer anderer, sondern selbst ein Meister der Kunst sei.

Mehr als 10 Jahre waren verflossen, seit er zuletzt in einem fremden Ensemble sich vor einem fremden Publikum gezeigt hatte. Man begreift, wie nach den Triumphen, die Brockmann in Berlin gefeiert hatte, es ihn reizen mußte, gerade auf diesem Boden, vor diesem Publikum den ersten Versuch zu machen. Sehr sorgsam hatte er sein Repertoir gewählt und in der zeitlichen Anordnung der Rollen ein fast bedenkliches Raffinement bewiesen.

Am 24. Dezember eröffnete er sein Gastspiel mit „König Lear“ und hatte in dieser Rolle, die er am ersten Feiertage wiederholte, mit einem Schlage das gesamte Publikum gewonnen. Daraufhin durfte er es wagen, am zweiten Feiertage seinen Liebling, den „Hofmeister“, zu bringen, und konnte es verschmerzen, daß man das Stück nur um des Darstellers willen sich gefallen ließ. Den 27. Dezember trat er nur im Nachspiel, als Vater Rode[1] in Engels Dankbarem Sohn auf. Das war wieder etwas ganz anderes: reine, warme, volle Herzenstöne und jene biedermännisch-treuherzige Färbung des Charakters, die immer Sympathie weckt. Er selbst legte auf diese kleine Rolle, in der Ekhof geglänzt hatte, ein besonderes Gewicht; sie war ja eine von den beiden, die er so gern dem Alten vorgespielt hätte und die jener nicht sehen

[1] Vgl. Schink, Dramaturg. Monate. III. S. 666 ff.

wollte. Die Wirkung, die er hier durch die schlichte Innigkeit seines Tones hervorrief, belehrte ihn, daß sein Zutrauen zu sich selber in dieser Rolle nicht grundlos war. Am fünften Abend (28. Dezember) erschien er als Obrist von Freyhof in Großmanns Lustspiel: „Henriette, oder Sie ist schon verheirathet“ in der Rolle eines liebenswürdigen Cholerikers, mit militärischen Allüren, derb zufahrend, polternd, aber gutmütig und leicht besänftigt; durch die scharfe Heraushebung zweier vom Dichter nur angedeuteter Züge, Ahnenstolz und Franzosenhaß, wußte er dieser, dem Publikum aus früheren Vorstellungen wohl vertrauten Figur so viel neue Seiten abzugewinnen, daß seine Darstellung wie eine Neuschöpfung wirkte.

„Der Obrist Freyhof,“ schreibt ein Kritiker, „ist nicht aus „der Natur, sondern aus dem Gedächtnis geschöpft, aus ein halb „Dutzend Komödien zusammengestoppelt, lauter disjecta membra, „aus den widersprechendsten, abenteuerlichsten Stoffen zusammen„geknetet, die durchaus mit sich selbst uneins sind, bald Hartlei in „der Eugenie, bald Odoardo Galotti, bald Komtur im Hausvater, „bald Kapulet in Romeo und Julie; sogar in Sprache und Ausdruck „Brocken, bald aus dieser bald aus jener Komödie. Das un„bestimmteste, unzusammenhängendste Gemisch; das schwankendste „widernatürlichste Ding von einem Charakter, der einen ganzen „Aufwand von Kräften von Seiten des Schauspielers erfordert, um „ihn interessant zu machen, und selbst mit diesem Aufwand von „Kräften kaum interessant gemacht werden kann. So ein zerfetzter, „verstümmelter Charakter muß in Schröders Hände kommen, um „was zu werden. Und er wird was. Alle die abgerissenen Züge „und Fäden in Großmanns Zeichnung sucht Schröder in einem „Gemälde zusammen, in dem Gemälde des biedern, stolzen, rauhen, „in seinem Hause Alles unumschränkt wollenden, blinden Gehorsam „fordernden Mannes. Er will und es muß sein; bei dem ge„ringsten Widerspruch fährt er auf, und jemehr man in ihn dringt, „desto hartnäckiger, desto unerbittlicher ist er. Wild bis zur „Tyrannei und knirschend vor Bosheit, als er von dem Franzosen

[1] Schink, Dramaturgische Fragmente I, S. 146 ff.

„hört. Die plötzliche Röte, die sich über sein Gesicht zieht, das „blitzende Auge, die zusammengebissenen Zähne, der stampfende „Fuß, die kreischenden Töne sind Schönheiten, die dem Gemälde „ein Leben geben, von dem sich Großmann in dem größten Feuer „seiner Begeisterung gar keinen Begriff gemacht hat. Und wenn „er nun erfährt, daß ein Franzose, ein Name, bei dessen bloßem „Klange sein Blut in Flammen gesetzt wird, sein Schwiegersohn sein „soll, und eben der Franzose, der sich mit Schulmeistern abgegeben: „so ist das Bild des aufschwellenden, außer sich gesetzten Zorns so „stark, so wahr gezeichnet, sein Herumlaufen, sein Beben an jedem „Gliede, sein herumrollendes Auge, sein Kreischen so voll Energie, „daß der Zuschauer mit ihm herumlaufen mit ihm kreischen möchte. „Daher auch selbst in seiner Einwilligung noch das versteckte „Bittere, die er nur giebt, weil die Sache nicht mehr zu ändern „ist, eine Bitterkeit, die nur dann einigermaßen zu schwinden scheint, „wenn ihm der Franzose Gerechtigkeit widerfahren läßt, daß seine „Leute, wie die Teutschen gestanden."

Am 6. Abend (29.) verblüffte er als der westfälische Krautjunker „Junker Ackerland" in den von Engelbrecht lokalisierten „Nebenbuhlern" des Sheridan [1] das Publikum durch seine unglaubliche Verwandlungsfähigkeit. „Aller Geist war aus seinen Augen, alle Bedeutsamkeit aus seinem Gesichte weggelöscht und das kahle nichtssagende starräugige Gesicht des Dummkopfs" — „das platte Komikergesicht", das ihm bei seinem Übergang ins tragische Fach so viel Not gemacht hatte! — versetzte die Zuschauer von vornherein in die behaglichste Stimmung. Der trockene Humor, der ihm so reichlich zu Gebote stand, und der ihm schon als Jüngling einen so großen Ruf in komischen Rollen verschafft hatte, imponierte diesem Publikum, das ihn zuerst von einer ganz anderen Seite kennen gelernt hatte, doppelt. Und nun, nachdem er an den beiden folgenden Abenden als Hartley in Beaumarchais Eugenie und als Präsident in Gotters Mariane in mehr pathetisch-sentimentalen Väterrollen die ganze Skala der ihm zu Gebote

[1] Hamburgisches Theater I.

stehenden Töne in einzelnen Darstellungen erschöpft, nun, nachdem er das Publikum an seine Herrschaft über alle Nuancen wechselnder Empfindungen zu glauben gezwungen, nun wagte er am 1. Januar 1779 den Hamlet und spielte ihn bis zum 6. Januar sechsmal hintereinander vor tief ergriffenen Zuschauern, die sich zu diesen Vorstellungen, als gelte es ein völlig neues Stück, in Scharen einfanden. Am letzten Abend, nach dem Fallen des Vorhanges, ward der Darsteller, was vor Brockmann noch keinem Schauspieler in Berlin widerfahren, stürmisch herausgerufen und beim Erscheinen „mit lautestem Gejauchz und Geklatsch" empfangen. In die schlichten Dankesworte, die er an das Publikum richtete, flocht er einen kurzen, kräftigen, aus warmem Herzen gebornen Wunsch für den großen König und sein Heer, die gegen Österreich zu Felde lagen. Diese spontane und von dieser Stelle aus ganz ungewöhnliche Huldigung, „so warm gesagt, so passend auf Zeit und Umstände, so willkommen dem Herzen jedes Patrioten", entfesselte neue Beifallsstürme, so daß „der Schauspielsaal noch lange nach seinem Fortgange und nach herabgesunkener Gardine von dem unaufhörlichsten Geklatsche ertönte."

So hatte Schröder zum ersten Male an sich den süßen Reiz erfahren dürfen, der dem Schauspieler mehr als irgend einem anderen Künstler schmeichelt und — gefährlich ist: eine durch keinerlei geschäftliche oder freundschaftliche Bande mit seiner Person verknüpfte Menge, ganz auf sich allein gestellt, aus dem Rahmen der künstlerischen Gesammtleistung heraustretend, an sich zu fesseln durch die Gewalt seiner Rede und die Schöpferkraft seiner Charakteristik. Er hatte empfunden, wie dieser Beifall seine Kunstleistung steigerte, und glaubte wenigstens, empfunden zu haben, daß diese Fremden freudiger, bedingungsloser dem Gast ihre Freude und ihre Rührung an den Tag zu legen, ihn selbst besser zu würdigen verständen, als seine kalten widerhaarigen Hamburger, die ihm seinen Richard II. und seinen Falstaff trotz allem gütlichen Zureden nicht nach Verdienst zu schätzen wußten. Freundschaftliche Berührungen mit Lessings Berliner Freunden Mendelssohn und Nicolai, die mit ihrem enthusiastischen Beifall nicht kargten, machten ihm wieder

einmal den Mangel eines anregenden litterarischen Verkehrs in Hamburg schmerzlich fühlbar.

Jedenfalls waren die Eindrücke dieses Jahresanfanges nicht gerade geeignet, ihm die Aussicht, mit Arbeit und Sorgen überlastet, bei spärlichem Gehalt in Hamburg seine Tage ins unabsehbare fortzuspinnen, besonders verlockend zu machen; zumal jetzt schon kein Zweifel darüber obwalten konnte, daß die Einnahmen, die in den Jahren 76 auf 77 und 77 auf 78 eine bis dahin nicht dagewesene Höhe erreicht hatten,[1] diesmal sehr erheblich zurückgegangen waren.[2] Daß dafür in dem jungen Johann Friedrich Ferdinand Fleck aus Breslau, der sich bereits 1777, damals vergeblich, Schröder angeboten hatte,[3] und der jetzt am 20. Mai als Gloster debütirte, allem Anscheine nach, ein Ersatz für Brockmann gefunden, der seinen Vorgänger an glänzenden Gaben noch übertraf, daß der viel verwendbare Schütz wiedergewonnen wurde, und daß späterhin auch Borchers sich wieder an der alten Stätte seines Wirkens, die er mit schnödem Vertrauensbruch im Januar 1773 verlassen hatte, einstellte, verhieß allerdings für die Hebung des Niveaus der Gesamtleistungen erfreuliches, befreite aber nicht von der Sorge, wie dem weiteren Rückgange der Einnahmen zu steuern sei. Wer einen Blick auf das Repertoir dieses Frühlings und Sommers wirft, wird, namentlich, wenn er es mit dem früherer Jahre vergleicht, den Eindruck nicht los, daß die frische Initiative des Leiters merklich erlahmt, und daß die Launen des Publikums mehr Einfluß auf die Zusammensetzung gewinnen, als bisher der Fall gewesen.[4] Und so wenig man von einer Bühnenleitung verlangen kann, daß sie jahraus jahrein dem Publikum eine so reiche Tafel bietet, wie Schröder

[1] 1777: 74886 ℳ, 1778: 72 673 ℳ

[2] Ostern 1778 — Ostern 1779: 58 281 ℳ

[3] Schröder und Gotter S. 66.

[4] Vgl. auch Schütze, S 474 f. „Koppe's Gedanken über einige Vorstellungen der Hamburgischen Schauspielergesellschaft im April und Mai 1779.“ (Theaterjournal für Deutschland; 16. Stück, S. 28—67.) Das vollständige Repertoir in der Litteratur- und Theaterzeitung 1779: S. 438, 460, 476, 518, 726, 778, 812. 1780: S. 136; 234.

dies seit der Mitte der siebziger Jahre gethan hatte, so war doch diesmal der Abstand ein wenig gar zu fühlbar. Man hätte fast argwöhnen sollen, der Direktor wolle sich an dem undankbaren Publikum für die kühle Aufnahme der letzten Novitäten des Vorjahres rächen. Denn die Neubearbeitung von Moores Spieler, die Schröder am 28. Mai auf die Bühne brachte, bot, so sehr sie wieder der geschickten Hand Schröders Ehre machte, und so sehr sie ihm in der Rolle des Beverley Gelegenheit zu einem neuen schauspielerischen Triumphe gab, doch ebensowenig genügenden Ersatz für die fehlenden Werke großen Stiles, wie seines Schwagers Unzer Schauspiel, Die neue Emma, (am 19. April) — die Geschichte Eginhards und Emmas auf moderne Verhältnisse übertragen — gerade die einheimischen Dichtung besonders würdig vertrat. Shakespeare kam im Januar und März überhaupt nicht, im Februar, Mai, September und Oktober nur einmal, zur Aufführung und brachte es auch in den übrigen Monaten, mit Ausnahme des August (mit drei Vorstellungen) nicht über zwei Vorstellungen.

Allerdings war darunter wieder eine Novität: der schon für 1777 geplante Macbeth, der endlich am 21. Juni 1779 in Szene ging. Da Bürger nicht fertig geworden war und ein weiteres Hinausschieben der Aufführung aus verschiedenen Gründen nicht ratsam schien, kam das Drama nun doch in der Form, die Schröder ihm von vornherein hatte geben wollen, zur Darstellung. Nur die Hexenszenen, zu denen der Sänger Stegmann eine Musik komponiert hatte, rührten von Bürger her.

Aber es leuchtete diesem Werke kein günstiger Stern.[1]

Ob die Ausscheidung der Gestalt des Königs aus dem Drama Schröders eigener Initiative entsprang, oder ob er auch hierin, wie in so manchen andern Zügen, nur einer Bearbeitung des Macbeth

---

[1] Über die Schrödersche Macbethbearbeitung, die in einem Manuskript der Hamburger Theaterbibliothek erhalten ist, verdanken wir A. Köster eingehende Mitteilungen. (Schiller als Dramaturg, S. 63 ff. und S. 299.) Nach einer freundlichen Mittheilung Eugen Kilians besitzt das Mannheimer Theaterarchiv eine Dublette dieser Bearbeitung, obwol Macbeth dort nie danach gespielt worden ist.

von dem Prager Schauspieler F. J. Fischer, die im Jahre 1777 erschienen und in Prag, Dresden und Leipzig aufgeführt worden war, folgte, mag dahingestellt bleiben. Sicher ist, daß er sich bei seiner Bearbeitung, mehr als bei irgend einem Shakespeareschen Werke seit Hamlet, an fremde Vorlagen anlehnte. Denn außer Fischers jedenfalls gutgemeintem Macbeth verschmähte er auch nicht, die unglaubliche dramatische Mißgeburt, die der Wiener Schauspieler Stephanie der jüngere aus Macbeth zusammengebraut hatte, zu benutzen.[1] Und wenn Schröder in seinen früheren Bearbeitungen in der Absicht, dem Werke zu einer sicheren Bühnenwirkung zu verhelfen, für unseren Geschmack schon mehr als zu viel gethan hatte, so ließ er sich hier von seinen Vorgängern noch viel weiter verlocken. Ihrem Beispiele folgte er auch, indem er der Gestalt des Macbeth alles Dämonische nahm, die grausige Psychologie Shakespearescher Charakterzeichnung, die uns zu Zeugen macht, wie das Samenkorn des frevlerischen Gedankens in der Seele riesenmächtig allmählich wächst bis zur mörderischen That, in haltlose Schwäche, „bei sonst guten Anlagen" verwandelte. Alles Dämonische ist in der Gestalt der Lady konzentriert, in deren Händen Macbeth weiches Wachs ist.

Trotzdem waren „die Karaktere des Macbeths und seiner Frau dem Hamburger Publico zu abscheulich".[2] Das war das Schlußergebnis dieses Theaterabends, von dem sich einst der Amtmann von Altengleichen, im Verein mit seinen hannöverschen Freunden, so viel versprochen hatte. Der Hexenspuk verfehlte seine Wirkung völlig. „So sehr", heißt es in dem Bericht,[3] „nimmt die Freigeisterei in Hamburg überhand, daß man Hexenszenen für Narrenspossen hält. Auch nicht auf ein paar Stunden will man sich in den Geist des Jahrhunderts versetzen, in dem Shakespear dichtete. . .

[1] Er hatte es 1772, als Ersatz für das am Tage nach Aller Seelen (nicht an Aller Seelen selbst, wie fast überall fälschlich berichtet wird; denn weder Aller Heiligen noch Aller Seelen durfte in Wien gespielt werden) regelmäßig gegebene Drama Tirso de Molinas, Don Juan, mit dem ausgesprochenen Zweck, ein rechtes Spektakelstück zu liefern, aus Shakespeare und der Quelle zusammen gedichtet".

[2] Litteratur- und Theaterzeitung 1779, S. 523.

[3] Litteratur- und Theaterzeitung 1779, a. a. O.

Die Neugierde hatte inzwischen das ganze Haus angefüllt. Weil nun bey einer solchen Menge frey geborner Hamburger, die jeder ihren einmal eingenommenen Platz stolz behaupten, es niemal ohne Zank und Gemurmel abgeht, so ging vieles von den Hexenszenen für die Zuschauer verloren, da auch überdem die lieben Hexen selbst, der tiefen Sprache wegen, die sie annehmen mußten, ziemlich in den Bart murmelten."

Man fühlt von vornherein: Konträrer Wind! Und wenn schon sonst derartige, an sich unbedeutende Störungen und Ablenkungen in den ersten Szenen dem Publikum die Laune verderben und das Schicksal eines Dramas besiegeln können, wie viel mehr hier, wo zwischen einem weichen empfindsamen Publikum und dem unbarmherzigen Mörderpaar auf der Bühne die Brücke der Sympathie nicht nachträglich herzustellen war. Der blutige Banko an der Tafel wirkte als überraschendes Effektstück sehr stark; aber von allen Szenen am meisten gefiel die zu Ende des vierten Aktes zwischen Malcolm, Macduff und Rosse. („Er hat keine Kinder!")

„Macbeth ist kein Melodrama". Mit diesen Worten suchte sich der Berichterstatter den lauen Erfolg zu erklären.

Sicher hatte er recht. Auch heute noch ist Macbeth, ähnlich, ja mehr noch als Othello, in seiner sonnenlosen, düsteren Größe ein Drama, das rein zu genießen nur die wenigsten im stande sind, und diese auch nur dann, wenn die schauspielerischen Leistungen den gigantischen Dimensionen der Charaktere entsprechen. Daß in dieser Richtung Schröder, soweit das bei der durch die Umarbeitung bedingten Verweichlichung des Charakters möglich war, ganz auf der Höhe stand, unterliegt keinem Zweifel, und daß seine Frau eine treffliche Lady Macbeth gewesen, wird wenigstens behauptet. Aber diese beiden Einzelleistungen wären, selbst wenn sie besser, als es geschah, von den übrigen[1] unterstützt

[1] Die Besetzung war: Banko—Henke; Macduff—Lambrecht; Lady Macduff—Mad. Henke; Macduffs Sohn—Dlle. Murr; Rosse—Fleck; Lenox—Lampe; Seyward—Kloß; dessen Sohn—Zimdar; Seyton—Stegmann; Arzt—Murr; Kammerfrau—Mad. Vetter. Die Darstellerinnen der Hexen sind nicht benannt.

worden wären, nicht im stande gewesen, ein Publikum, das für den diabolischen Humor der Hexenszenen nur ein skeptisches Lächeln hatte, mit dem ganzen Werke in die richtige Stimmung zu bringen.

Wieder einmal prallte der Pfeil, mit dem der Künstler auf das Herz der Hörer gezielt, ab und schnellte zurück. War es ein Wunder, daß er verdrossen und mutlos den Bogen sinken ließ?

Es war das letzte Mal,[1] daß er mit einem Shakespeareschen Drama vor diesem Publikum seine und seiner Truppe Kraft und Begeisterung einsetzte. Die bereits eingebürgerten hielt er freilich, so lange und so oft das Publikum Verlangen nach ihnen an den Tag legte, aber die Unternehmungslust zu neuen Wagnissen war mit dieser Erfahrung am Macbeth für immer dahin.

Um so peinlicher ward dieser halbe Erfolg mit dem Macbeth empfunden, als unmittelbar vorher ein geschmackloses Trauerspiel, Theodor und Julie, das sich auf die hamburgische Bühne verirrt hatte, mit seiner verlogenen Sentimentalität von diesem selben Hamburger Publikum begeistert aufgenommen war.[2] Allerdings wurde Macbeth bei der zweiten Vorstellung, die nach drei Wochen (12. Juli) stattfand, „ganz wider Vermuthen" von einem gefüllten Hause mit lebhafterem Beifall begrüßt und konnte sogar vor Ablauf des Monats (26. Juli) „auf Begehren" noch einmal gegeben werden, dergestalt, daß derselbe Berichterstatter, der dem hamburgischen Publikum alles Verständnis für das Stück abgesprochen, nun selber meinte: „Herr Schröder kann sich auf den Winter Nutzen davon versprechen". Aber diese Nachernte eines immer noch, mit anderen verglichen,

---

[1] Engels „Vermählungstag", Schauspiel in 5 Aufzügen, das am 20. September gegeben ward, kann, trotzdem es den Stoff mit Shakespeares Viel Lärmen um Nichts gemein hat, nicht als eine Bearbeitung Shakespeares gelten. Vgl. auch Genée, Geschichte der Shakespearschen Dramen in Deutschland. S. 263 f.

[2] „Dieses Trauerspiel ist das Lieblingsstück der Hamburgischen Damen, und hat auf Begehren verschiedene mal wiederholt werden müssen." Litteratur- u. Theaterzeitung 1779. S. 521.

spärlichen Erfolges wog keineswegs die erste Enttäuschung auf.[1]

Vor allem nicht, weil sie nicht die einzige dieses Sommers blieb.

Gerade in seiner gegenwärtigen Stimmung mußte Schröder eine Erfahrung, welche er mit der Künstlerin seiner Bühne machte, der er in ihrem Fach unbegrenzte Bewunderung zollte und die er als Freundin wirklich hoch hielt, aufs tiefste verstimmen.

Madame Starke glaubte sich über Vernachlässigung beklagen zu dürfen, weil sie in der großen Tragödie nicht entsprechend beschäftigt werde. Vielleicht hatte sie sich auf die Lady Macbeth Hoffnung gemacht. Schröder, der in ihrem eigenen Interesse sie von diesen Rollen, für die ihr Organ und ihre äußere Erscheinung nicht ausreichten, ferngehalten hatte, hörte durch dritte davon und fühlte sich durch diesen Mangel an Vertrauen, den gerade er nicht verdient zu haben glaubte, tief verletzt. Er gab ihr wenige Tage nach der Macbethvorstellung Gelegenheit, in einer neuen heroischen Mutterrolle[2] sich zu zeigen, und der Erfolg gab ihm so sehr recht, daß die Künstlerin seitdem nie wieder nach diesen Lorbeeren Gelüste trug.

Bei Schröder aber blieb davon noch lange ein Stachel zurück. Je seltener er sich freundschaftlich einem Mitgliede seines Theaters erschloß, desto bitterer empfand er die Enttäuschung, daß auch Diese, die er für eine Ausnahme gehalten, in diesem einen Punkte nicht besser sei, als alle anderen.

Unter diesen anderen aber gärte ein Geist der Unzufriedenheit.

Auch das kam Schröder zu Ohren, und ein Entschluß, den er

---

[1] Die Prophezeiung traf auch nicht zu. Macbeth ward im August gar nicht, im September (10.) noch einmal „auf Begehren" gegeben. Dann erst wieder am 28. Dezember. In den drei letzten Monaten der Schröderschen Direktion kam er überhaupt nicht auf die Bühne.

[2] Meyer erzählt, er habe sie die „Mutter" in den „Mediceern" spielen lassen, die am 3. Dezember 1779 gegeben wurden. Vielleicht liegt aber eine Verwechselung vor mit dem Schauspiel „Die Freunde oder die Wette zu Malta", das am 25. Juni 1779 zuerst aufgeführt wurde, und in dem Madame Starke als „Olimpia" eine derartige, ihrer Begabung nicht entsprechende heroische Mutterrolle gab.

wohl schon seit seiner Rückkehr von Berlin mit sich herumgetragen, in dem ihn die Erlebnisse des Sommers bestärkt hatten, kam nun zur Reife.

Besonnen und still traf er im vollen Einverständnis mit seiner Mutter seine Maßregeln, und als an einem der letzten Septembertage — es war am 29. —, in denen, nach Theaterbrauch, die Direktion mit den Bühnenmitgliedern über Bleiben und Fortgang zu verhandeln, Kündigung zu geben und entgegenzunehmen pflegte, die ansehnlicheren Mitglieder der Gesellschaft, geschlossen, mit einer Forderung wegen Erhöhung der Gage und der Zuteilung dieser oder jener Rolle, als Bedingung ihres ferneren Bleibens, vor ihn hintreten wollten, kam er ihnen, noch ehe sie den Mund aufthun konnten, mit den Worten zuvor: „Sie sind vom 4. März an entlassen!"

Voller Entsetzen starrten sie ihn ungläubig an, denn diese Mitteilung bedeutete nicht mehr und nicht weniger, als das Eingehen der hamburgischen Bühne überhaupt, die Auflösung der glorreichen Ackermannschen Truppe, mit der an Alter und Erfolgen sich nicht eine vergleichen konnte. Aber es half nichts, das Wort war gesprochen und nicht wieder rückgängig zu machen. Daß einigen von ihnen aus freien Stücken für den Rest ihrer Zeit die Erhöhung bewilligt wurde, um die sie hatten bitten wollen, wog nicht entfernt die lähmende Wirkung dieser Hiobspost auf.

Schröder aber atmete auf. Er sah sich durch diesen Entschluß endlich aus einer Lage befreit, die, je länger desto mehr, immer unhaltbarer geworden war. Noch immer war der 35jährige Mann, auf dessen Schultern die ganze Verantwortung des Theaterwesens lag, der die technische und künstlerische Leitung, den Dramaturgen, den ersten tragischen und den ersten komischen Darsteller der Bühne in seiner Person vereinte, er, dessen Ruhm als des größten Schauspielers, den das deutsche Theater seit Ekhof besessen, sich von Tag zu Tag verbreitete, auf den Bettelgehalt von 16 Thalern[1] wöchentlich angewiesen, den ihm vor elf Jahren die Direktion des National-

[1] Vgl. oben S. 57.

theaters ausgesetzt hatte. Denn in einer merkwürdigen Verblendung und Engherzigkeit konnte seine Mutter, die ihm alles dankte, die ein sorgenloses Alter durch ihn genoß, sich auch jetzt nicht entschließen, ihm einen, seiner Mühe auch nur einigermaßen entsprechenden, Anteil am Gewinn zu gewähren. Vielleicht, hätte er sie darum gebeten, würde sie ein Einsehen gehabt haben. Aber dazu war er zu stolz und legte lieber sich und seiner Frau Entbehrungen auf, ehe er auf etwas Anspruch erhob, was ihm nicht aus freien Stücken gewährt wurde. Anderseits konnte bei der verhältnismäßigen Rüstigkeit seiner Mutter dieser Zustand noch jahrelang dauern.

Und diese Jahre waren gerade für ihn die kostbarsten.

„Die Zeit der Kraft, der Blüthe und Frucht“, schreibt treffend sein Biograph, „ist jedem Künstler kärglich zugemessen. Man schätzt selten an ihm was er gewesen, man belohnt immer nur was er ist.“ Jetzt, mußte er sich sagen, war, wenn überhaupt, der Zeitpunkt, wo er in der Vollkraft der Meisterschaft die Früchte saurer, entbehrungsreicher Lehrjahre ernten konnte. Nach den Erfahrungen des letzten Jahres aber glaubte er auch daran, mehr denn je zweifeln zu dürfen, ob selbst, wenn seine Mutter ihn seinen Verdiensten angemessen hätte bezahlen wollen, wirklich Hamburg der Boden sei, auf dem er immer auf jenes tiefere Verständnis für seine Bestrebungen und Leistungen würde rechnen können, dessen jeder Arbeiter, vor allem aber der Künstler, bedarf, um freudig zu schaffen.

Er glaubte, Grund zu haben, mit seinen Mitbürgern grollen, sich über verletzende Kälte und Verkennung seiner besten Absichten beklagen zu dürfen. Ja ihr Beifall selbst, mit dem sie ja wahrhaftig nicht gekargt hatten, „machte seinem Herzen bang“. Hier, wo man ihn allmählich aufwachsen und sich bilden gesehen, mischte sich auch in den wärmsten Applaus etwas von der fatalen Gönnerhaftigkeit des Schulmeisters, der seinem ehemaligen Zögling eine gute Note erteilt. Daß das draußen anders sei, hatte er bis vor kurzem nur vermuten können. Seit seinen Berliner Triumphen war diese Vermutung zur Gewißheit

geworden, und in seinen Adern hätte kein leidenschaftliches, ehrgeiziges Künstlerblut pulsieren müssen, wenn ihn nicht die Lust gepackt hätte, sich einmal da draußen voll auszuleben.

„Es ist unglaublich", schrieb Schröder später in den Aufzeichnungen über sein Leben,[1] „wie schwer man mir in Hamburg die Ausübung meiner Kunst gemacht hat und — die sogenannten Kunstkenner waren es eben, die mir selten Gerechtigkeit zu Theil werden ließen; ich mochte thun, was ich wollte — sie tadelten, geiferten, verleumdeten. Das Hamburger Publikum an sich ist das ungebildetste, das ich je kennen gelernt habe."

Das ist ein hartes, in der Allgemeinheit der Schlußfolgerung sicher sehr anfechtbares Urteil. Aber wenn es je eine Zeit gab, wo er wegen der ihm persönlich bezeugten Verständnislosigkeit des Publikums Grund zur Verstimmung hatte, so war es der Augenblick, wo er im Einverständnis mit seiner Mutter die Begehrlichkeit der Schauspieler zum Vorwand nahm, um die Truppe aufzulösen und den Hamburgern den Stuhl vor die Thür zu setzen.

Die Bestürzung, die der Entschluß, nicht nur bei den Mitgliedern der Bühne, sondern in der ganzen Stadt, hervorrief, war ungeheuer. „In allen Gesellschaften, Zirkeln, Gaststuben waren die Fragen: was wird aus unserer Bühne werden?" Jetzt erst ward man sich, wie immer in dergleichen Fällen, so recht bewußt, wieviel, auch materielle, Vorteile im letzten Jahrzehnt die Stadt von dem wachsenden Ruhm dieser Künstlerschar gezogen. Man entsann sich, wie der Ruf dieser Bühne von weither die Fremden angelockt, und wie die Aufführungen des Götz von Berlichingen, der Gunst der Fürsten und vor allem der Shakespeareschen Dramen „einen sichtbaren Zusammenfluß" von Kunstfreunden bewirkt hätten. Gleichzeitig entsann man sich wohl auch, mit einiger Beschämung, wie wenig die Obrigkeit diese, der reinsten Kunst dienenden, Bestrebungen zu fördern für wert gehalten, wie diese Bühne, um die andere Städte Hamburg beneideten, hier mit Mühe und Not, in unzähligen Petitionen sich Schritt für Schritt eine

[1] F. L. Schmidt, Denkwürdigkeiten I, S. 233.

etwas würdigere Behandlung hatte erkämpfen und erbetteln müssen, als man sie dem obskuren Prinzipal einer zusammengelaufenen Bande gewährte. Welche Zeit und welche Anstrengungen hatte es gekostet, das Verbot des Schauspiels für die Advents- und Fastenwochen zu beseitigen, und wie schachermäßig hatte der wohlweise Senat sich die Vergünstigungen abkaufen lassen! Noch im Januar 1779 war die Erlaubnis, in drei weiteren Fastenwochen spielen zu dürfen, an die Bedingung geknüpft worden, daß je einmal für das Waisenhaus, das Zuchthaus und den Pesthof gespielt werde. Jetzt hatte man das Nachsehen, und die Reue kam zu spät.

Schröder aber ließ das Jahr nicht zu Ende gehen, ohne noch durch zwei Darstellungen sich in das Gedächtnis der Hamburger unauslöschlich einzugraben. Am 17. Dezember spielte er zum ersten Male den Hauptmann Wegfort in Sprickmanns ganz theatralischem, aber eben darum wirkungsvollen Lustspiel „Der Schmuck". Es war derselbe Charakter, wie ich bereits erwähnte, wie der Major in Lenz' Hofmeister; und alles, was dort von Schröders glücklicher Veranlagung gerade für diese Rolle gesagt ist, trifft daher auch hier zu. Schröder selbst war der Meinung und blieb auch nachmals dabei, daß er nie besser gespielt habe, wie an diesem Abend.

Höchst interessant ist, was darüber sein nachmaliger Biograph aus eigener Beobachtung zu berichten weiß. Denn in diesen bewegten Tagen, wo Schröders Schicksal eine so bedeutungsvolle Wendung nahm, wagte der zwanzigjährige Student Meyer aus Harburg, der als Schüler des Johanneums bis zum Jahre 1776 und nachmals bei gelegentlichen Besuchen Zeuge von Schröders wachsendem Ruhm gewesen und schon lange zu seinen eifrigsten Bewunderern gehörte, zuerst sich seinem Ideal zu nähern. Der gemeinschaftliche Freund Gotter, der den jugendlichen Enthusiasten besonders in sein Herz geschlossen hatte und Schröder gerade in seinen damaligen Nöten und Sorgen eine derartige Auffrischung besonders gönnte, hatte den Schüchternen dazu ermutigt:[1] „Willkommen

[1] Vergl. Gotters Brief an Meyer vom 25. März 1779 (Zur Erinnerung an F. L. W. Meyer. S. 132.)

lieber Meyer", schrieb er am 25. Oktober, „in der Stadt der bonne chére und des guten Schauspiels, in der Stadt, die unsere Tafeln mit Austern und unser Theater mit Acteurs versorgt, die Ekhof gebar und Charlottens Gebeine verwahrt. Willkommen zur rechten Stunde! denn von Ihrem Enthusiasmus erwart' ich Alles. Sie wissen, was vorgegangen ist, vorgehen soll, verhindern Sie, lenken Sie ein und geben mir Nachricht, ob ich etwas vermitteln kann und soll."[1]

Vermitteln und verhindern konnten freilich weder Meyer noch der Gothaer Freund. Wohl aber war die hingebende Teilnahme des Jünglings in diesen Wochen für Schröder eine reine Erquickung. Aus den Stunden, die der Künstler nach dem Theater im heiteren Kreise junger Freunde an seinem gastlichen Tische zubrachte, stammen die ersten für uns so wertvollen persönlichen Erinnerungen des Biographen. Und so erzählt er vom Wegfort:[2] „Der bescheidene Künstler erstaunte vor seinem eigenen Werk, und konnte sich in der ersten Überraschung nicht enthalten es zu gestehen. Mad. Schröder fühlte sich (als Luise) in dem Auftritt mit ihm so erschüttert, daß sie eine Zeitlang allein bleiben mußte um auszuweinen. Wir verweilten bis spät in die Nacht zusammen, und wußten nicht wie uns geschehen war. Noch nach Monaten bezeugte er Aufwallungen der Zufriedenheit mit mir durch die Worte: „Es ist mir doch lieb, daß Sie meine erste Vorstellung des Wegfort gesehen haben."

Es ist eine eigentümliche Ironie des Schicksals, daß der größte Augenblick im Leben des größten Schauspielers jener Zeit, des ersten Darstellers Shakespearescher Charaktere auf der Bühne, die Verkörperung eines durch und durch theatralischen, auf raffinierter Mosaikarbeit beruhenden Charakters war in einem Drama, das heute längst verschollen, nur noch Litterarhistorikern bekannt und nur für diese genießbar ist!

Den letzten großen schauspielerischen Triumph dieses Jahres

---

[1] Zur Erinnerung an F. L. W. Meyer. S. 134.

[2] Schröder I. S. 323.

errang Schröder eigentlich wider Willen, als Hermann Breme in Holbergs Politischem Kannegießer.

Wie man sich entsinnen wird, hatte er die Wiedereinfügung dieser, grade auf Hamburgischen Boden besonders wirksamen, Komödie in das Repertoir bereits Ende 1777 geplant; und das Stück, das Bock auf Grund der alten Dethardingschen Übersetzung neu bearbeitet hatte, damals nur deswegen zurücklegen zu müssen geglaubt, weil Großmanns Irrungen dem Publikum den Geschmack an komischen Stücken für den Augenblick verdorben hatten. Jetzt war für den Jahresschluß die Aufführung beschlossen, Borchers sollte den Hermann Breme spielen. Eben war am 28. Dezember nach einer Macbethvorstellung, in der eine neue Darstellerin der Lady, Mad. Rennschüb debütiert hatte, der Vorhang gefallen und als Vorstellung des folgenden Tages sollte der Kannegießer angekündigt werden. Da ließ Borchers sich krank melden. Die Vermutung lag nahe, daß der liederliche Gesell die Rolle einfach nicht gelernt habe. Trotzdem ward das Stück angekündigt und der Direktor erklärte den Breme selbst spielen zu wollen. Denen, die wußten, daß Schröder in früheren Jahren wol häufig im Kannegießer in verschiedenen kleineren Nebenrollen beschäftigt gewesen, aber nie den Breme oder auch nur seinen Haupt-Gegenspieler Heinrich gespielt habe, stockte der Athem bei der Verwegenheit dieses Unterfangens. Er aber duldete auch an diesem Abend nicht, daß der kleine Freundeskreis, auf das Vergnügen mit ihm zu plaudern verzichtete und hielt sie in lebhaftestem heitersten Gespräch bis mehrere Stunden nach Mitternacht fest. Keine Miene verriet Aufregung, Sorge, Verstimmung. Trotzdem war er am andern Morgen auf der Probe jedes Wortes seiner sehr umfangreichen Rolle mächtig und spielte sie am Abend mit einer Sicherheit und Vollendung, die nicht nur die in die Vorgeschichte Eingeweihten in Bewunderung und Erstaunen versetzte. Das ganze Stück gefiel ungemein. Bock hatte nur hie und da die Sprache etwas modernisiert, einige Derbheiten gemildert und die politischen Neuigkeiten, die in Meister Bremes

Collegium politicum verhandelt werden, durch entsprechende Neuigkeiten des Tages ersetzt: „Außer den polnischen wurden auch die amerikanischen Affairen vorgenommen."[1] Mit Schröder bildeten Frau Starke (Frau Breme) und Schütz (Heinrich der Lehrjunge) „ein komisches Triumvirat [!], das herzliches Gelächter erregte". Dem Lehrjungen zwar, meint Schröders Biograph, habe bei aller Lebhaftigkeit und Gutmütigkeit, mit der er seine Rolle gespielt „der eigentliche Handwerkszuschnitt" gefehlt. „Desto unnachahmlicher besaß diesen Schröder. Er war stattlich, er war auffallend reinlich. Seine grünsammtene pelzverbrämte Mütze zierte das weiße runde Haar." Kein possenhafter Zug entstellte die Erscheinung und das Spiel, das auch bei dem lächerlichen Versuch des Selbstmordes nie die Grenzen überschritt: „Die Verzweiflung des Mannes, sein Entschluß sich umzubringen erregte Mitleid, und doch kam man nicht aus dem Lachen." Daß nach diesem Breme auch Borchers seinen Breme noch spielen und dabei eine entschiedene Niederlage erleiden mußte, war die einzige Rache, die Schröder an dem leichtsinnigen Gesellen nahm.

Die zu Ende neigende Theatersaison ward übrigens von der Direktion, wie vom Publikum noch gründlich ausgenutzt.

Für litterarische Feinschmecker gab Schröder am 10. Januar Lessings Philotas. Die Titelrolle spielte Schröders Pflegeschwester und Schülerin, Betty Reimers, mit Leidenschaft und Wärme, ohne doch, wie es scheint, das Weib vergessen zu machen, und ohne das Stück über die zweite Vorstellung hinaus halten zu können. Um so freundlicher nahm das Publikum, das sicher dadurch nicht in Schröders Achtung stieg, der an den Philotas große Liebe und Fleiß gewandt hatte, ein neues Lustspiel von dem Schauspieler und ehemaligen Diplomaten Großmann „Nicht mehr als sechs Schüsseln" auf, in dem Borchers die dankbare Rolle des Hofrats Reinhard vortrefflich gab, und Schröder, wohl zum letzten Male in seinem Leben, eine Stegreifrolle spielte. Nicht so ein lustiges Extempore, wie er es sich 1773 in Gemeinschaft mit dem Ehepaar

[1] Litteratur u. Theaterzeitung. 1780, S. 237.

Reinecke, Brockmann, Charlotte Ackermann und Borchers noch einmal erlaubt hatte, um in Celle die unglückliche Königin Caroline Mathilde zum Lachen zu bringen, und das als größter Lacherfolg, den sie je davongetragen, allen Teilnehmern in fröhlichster Erinnerung geblieben war.[1] An diesem unfreiwilligen Extempore war vielmehr wieder Borchers Liederlichkeit schuld, der sämtliche Rollen des Großmannschen Stückes mitgebracht hatte, bis auf zwei, von denen allerdings die eine wegfallen konnte, die andere aber, der von Schröder zu spielende Hauptmann von Altdorf, unentbehrlich war. So blieb Schröder nichts übrig, als seinen Part aus dem der anderen zu erraten und zu „erschaffen". Das Publikum merkte natürlich von diesem Qui pro quo nichts; das Stück machte großes Glück und verdiente es, als ein in seiner Art gelungenes Zeitbild, jedenfalls mehr als desselben Verfassers Lustspiel Henriette, das rein theatralisch war, während dieses auf wirklich guter Beobachtung des Lebens beruhte.

Die Zeit der Novitäten an der hamburgischen Bühne war aber jetzt vorbei. Nichts Neues ward mehr begehrt, sondern das Alte, Bekannte, das man schon oft gesehen und das nun unwiderruflich zum letzten Male auf den Brettern erschien. Zum letzten Male ward am 31. Januar und 3. Februar Götz von Berlichingen,[2] am 16. Februar Clavigo, am 24. Heinrich IV., am 28. Hamlet gegeben.

Am 3. März schlug mit der letzten Aufführung von Emilia Galotti die letzte Stunde des Ackermannschen Theaters. Die Emilia gab zum ersten Male das Pflegekind des Ackermannschen Hauses, Betty Reimers, Schröder den Odoardo, seine Frau die Orsina. Dann sprach Schröder den, von Unzer gedichteten, Epilog, „ebenso vortrefflich", heißt es im Bericht der neuen Hamburgischen Zeitung, „als sie Ort und Umständen angemessen war".

In der Einsamkeit seines Arbeitszimmers aber setzte er an den Schluß des Verzeichnisses der Vorstellungen: „Sit Nomen Domini benedictum!"

---

[1] Vgl. Meyer, Schröder I, S. 242 f.

[2] Frau Schröder gab Dorothea Ackermanns ehemalige Rolle Marie.

Erheblich gelassener konnte das Publikum diesen Abschied und diesen Abschluß hinnehmen, als man beim ersten Bekanntwerden des bevorstehenden Ereignisses befürchtet hatte. Denn nicht nur war für eine würdige Weiterführung der Bühne im selben Geiste, wie bisher — so meinte man wenigstens — gesorgt, sondern auch der Stamm der Schauspieler — das Ehepaar Schröder an der Spitze — blieb, jedenfalls vorläufig, auch dem neuen Unternehmen, das sich als „Entreprise" von 30 Aktionisten ankündigte, erhalten.

Daß an der Spitze dieser neuen Einrichtung wieder derselbe unverwüstliche Tapetenfabrikant Bubbers stand, dessen Name mit dem jämmerlichen Ausgang des Nationaltheaters so verhängnisvoll verknüpft war, konnte freilich nicht als ein gutes Omen gelten. Die Einzelheiten des, wegen Vermietung des Hauses, sowie des gesamten Fundus, auf sechs Jahre mit Frau Ackermann geschlossenen, bereits am 30. Oktober vollzogenen Vertrages gehören nicht hierher.[1] Schröders Mutter war dadurch ein sorgenloses, ruhiges Alter gesichert, und die finanzielle Begründung des ganzen Unternehmens ließ überhaupt, im Gegensatz zu dem Nationaltheater, nichts zu wünschen übrig. Wichtig war vor allem, daß diesmal die Anregung aus den besten Kreisen der Hamburger Bürgerschaft[2] hervorgegangen war, und daß wirklich in allgemeinem Ansehen stehende Männer, wie Caspar Voght,[3] der Agent Peter Greve und Postdirektor Bostel, die Oberaufsicht führten und mit ihrer Person für den künstlerischen Ernst und die finanzielle Solidität Bürgschaft leisteten. Voght war zugleich ein Mann, dessen Einsicht, Kunstliebe und Großmut Schröder und den Seinigen höchstes Vertrauen einflößte, und dessen gesellschaftliche Beziehungen ihm in Kreisen einen Einfluß sicherten, die sich bisher dem Theater-

[1] Vergl. darüber Schütze, a. a. O., S. 484 ff.

[2] „Es sind 30 Männer, die angesehensten und reichsten der Stadt, unter denen sich selbst einige Herren des Raths befinden," meldet ein Bericht aus Hamburg vom 27. Oktober in Reichards Theaterjournal für Deutschland (14. Stück, 1780, S. 106 f.). Dort ist auch „das in die hiesigen Zeitungen eingerückte (offiziöse) Avertissement" abgedruckt.

[3] Vergl. oben, S. 65.

wesen gegenüber ziemlich ablehnend verhalten hatten. Ihm war es zu danken, daß einige der angesehensten Familien sich bereit erklärten, einen bestimmten Abend der Woche unbedingt für den Theaterbesuch freizuhalten und an ihm weder Gesellschaften zu geben, noch zu besuchen. Dafür ward ihnen denn für diese Abende ein besonders gewähltes Repertoir, der besten älteren und interessantesten neuen Stücke in Aussicht gestellt. Das Verdienst seiner persönlichen Initiative war es wohl auch, daß im Sommer 1780 zum ersten Male in Hamburg ein Abonnement für den folgenden Winter zu stande kam. Soweit ließ sich also für den Anfang alles ganz gut an, und Schröder hätte wohl Anlaß gehabt, ein wenig neidisch auf die glatten Erfolge dieser homines novi zu blicken, denen alles beim ersten Willkommen spielend gelang, worum er viele Jahre vergebens geschlichen war. Aber er hörte davon nur aus der Ferne. Denn obwohl er dem dringenden Werben der neuen Direktion Folge gegeben und dem Unternehmen seine schauspielerische Unterstützung nicht ganz abgeschlagen hatte, so hatte er doch zunächst sich einen Urlaub auf unbestimmte Zeit ausgemacht und diesen unmittelbar nach Schluß der Bühne, am 4. März, angetreten.

4. Reise durch Deutschland. Wien. München. Mannheim. Paris. Abschied von Hamburg. 1780—81.

„Vier Jahre zuvor war Schröder gereist,“ schreibt sein Biograph, „um Deutschland zu erkunden, jetzt wollte er reisen sich ihm kundzugeben. Diese Reise sollte der Prüfstein des Wertes seyn, den er sich beilegen dürfe.“

Damit ist treffend zusammengefaßt, um was es sich in diesem Augenblick für Schröder handelte, was die erste Frucht seiner eben errungenen Freiheit sein sollte. Es muß aber hinzugefügt werden, daß auch Frankreich und Italien mit auf seinem Reiseplane standen, um an Ort und Stelle das französische und italienische Theater zu studieren, die Wirkungen französischer und italienischer Schauspielkunst zu beobachten und Umschau zu halten nach dramatischen Novitäten, deren Übertragung und Einverleibung in das Repertoir der deutschen Bühne sich verlohne.

Sein nächstens Reiseziel war Berlin, wo er drei Wochen verweilte und, von Döbbelin aufgefordert, an sechzehn Abenden auftrat. Außer in den bereits von seinem ersten Gastspiel bekannten Rollen, die er zum Teil wiederholte, erregte er besonderen Beifall in den aufeinanderfolgenden Vorstellungen am 16., 17. und 19. März als Wegfort in Sprickmanns Schmuck, am 23. als Odoardo, am 25., 26., 27. und 28. als Falstaff. Allein so wohlthuend ihn auch diesmal wieder der enthusiastische Beifall berühren mochte, der gerade seinem von den Hamburgern verkannten Falstaff zu teil wurde, und so angenehme Stunden er im Kreise von Ramler, Mendelssohn, J. J. Engel, Nicolai und Marcus Herz verlebte, so stolz ihn die Versicherungen der Freundschaft und der Bewunderung dieser Männer machten, die er in dem für die Reise angelegten Stammbuch davon trug,[1] in seinen Gedanken und Hoffnungen bedeutete das alles nur einen Vorschmack von dem, was seiner am Hauptziel seiner Reise, in Wien, wartete.

Ob er bereits bei seinem ersten Aufenthalte, im Sommer 1776, dort mit den theatralischen Kreisen und vor allen Dingen mit den in Theatersachen maßgebenden Persönlichkeiten Fühlung gesucht und gefunden, möchte ich bezweifeln. Sicher aber ist, daß man, seit Müller im August 1776 in Hamburg gewesen war und ihn dort hatte spielen sehen, von Wien aus Schröders schauspielerische Entwickelung mit größtem Interesse verfolgte.[2] Zwei ehemalige Mitglieder seiner Truppe, Brockmann und Madame Sacco, zählten jetzt bereits seit mehreren Jahren zu den gefeiertsten Künstlern des Wiener Theaters.

---

[1] Vergl. F. L. Schröders Stammbuch, abgedruckt in C. Lebrüns Jahrbuch für Theater und Theaterfreunde. 1841, S. 3—42. Leider ist der Abdruck nicht so „genau", wie die Vorrede behauptet. Eine Vergleichung mit dem Original war indes nicht möglich, da der gegenwärtige Besitzer mir meine Bitte, es in seiner Gegenwart einzusehen, kurzweg abschlug! Die Einzeichnungen der genannten Berliner Freunde erfolgten am 30. und 31. März 1780.

[2] „Wäre er nicht der Sohn der hiesigen Unternehmerin und könnten wir ihn in Wien besitzen, er würde bey uns die größte Sensation erregen", schrieb Müller nach Schröders Ackerland. Vgl. Müllers Abschied 2c., S. 113.

Und noch im Herbst 1779 hatte der Wiener Schauspieler Stephanie der Jüngere auf einer theatralischen Werbereise sich länger in Hamburg aufgehalten, und Schütz für Wien gewonnen. Es unterliegt also wohl keinem Zweifel, daß, sobald Schröders Rücktritt von der Direktion bekannt ward, man in Wien den Plan faßte, den Meister seinen Schülern nachzuziehen und auf diese Weise eine komische Kraft ersten Ranges zu gewinnen. Es erging an ihn die Aufforderung, in Wien einige Gastrollen zu geben. Denn da sein Biograph ausdrücklich betont, daß er auch auf dieser Reise keine Bühne uneingeladen betreten habe und daß er deshalb durch Dresden und Prag nur durchgereist sei, so muß von Wien die Initiative ausgegangen sein. Wahrscheinlich ist, daß sogar bereits bei diesen Verhandlungen ein Wiener Engagement als wünschenswertes Endziel von beiden Seiten ins Auge gefaßt wurde.

Aber immer hatte man dabei in Wien an den Komiker gedacht. „Unstreitig einer der größten Komiker. Noch habe ich keinen so feinen komischen Schauspieler gesehen" hatte sich Müller, 1776, notiert. Auch Madame Sacco, die im Herbst 1774 bereits die hamburgische Bühne verlassen hatte, stand noch ganz unter dem Eindruck, Schröders eigentliches Fach seien die komischen und die Rollen mit gemischter Empfindung. Von seinen Triumphen als Tragöde hatte man wohl gehört, mochte sie aber für übertrieben halten, und in diesem Glauben scheint Brockmann, der doch einige Proben vom Gegenteil bereits erfahren, seine Genossen bestärkt zu haben. Dem gegenüber fiel Stephanies Urteil, der ihn im September als Macbeth gesehen, und das des eben aus Hamburg angelangten Schütz nicht ins Gewicht. Der einzige, der diese Botschaft unbesehen glaubte, war Bergopzoomer, der seine alte Prophezeiung [1] mit Genugthuung bestätigt sah.

Unter diesen Umständen erregte es großes Befremden, daß Schröder als erste Rolle den König Lear wählte. Am 8. April war er in Wien angekommen, am 13. sollte er auftreten. Also Zeit genug für wohlgemeinte Ratschläge und hämische Intri-

[1] Vgl. oben, S. 10.

guen. Die Freunde, die es gut mit ihm meinten, glaubten, ihn entschieden warnen zu müssen: Brockmann, der anfangs in Wien einen sehr schweren Stand gehabt hatte, jetzt aber als der erklärte Liebling des Publikums galt, habe als Lear so gefallen, daß schon um deswillen Brockmanns Clique Schröder nicht werde aufkommen lassen. Sein Hauswirt aber, Stephanie der jüngere, der ihn so dringend eingeladen hatte, daß Ablehnung unmöglich schien, bot alles auf, Schröder in seinem Entschlusse zu bestärken: „Spielen Sie den Lear, und Ihr Glück ist gemacht." Daß dieser verlogenste Intriguenspinner so auf seiner Seite stand, hätte Schröder wohl zu denken geben sollen. Denn wenn er den Edlen auch noch nicht in seiner ganzen Herrlichkeit kannte, so mußte er doch wissen, daß sich noch keiner etwas Gutes von ihm versehen. Gleichwohl blieb er bei seinem Entschlusse, und die Mißstimmung gegen den verwegenen Fremdling aus der Provinz, „den Kleinstädter", der sich erdreistete, mit den anerkannten Günstlingen des Wiener Publikums zu wetteifern, wuchs im Publikum mehr und mehr.

In einer Audienz beim Fürsten Kaunitz, dem die Hebung des Wiener Theaters sehr am Herzen lag und der den fremden Künstler mit großer Herablassung und ungeheucheltem Wohlwollen empfing, kam diese bedenkliche Stimmung und die Gefahr, der Schröder sich durch ein Beharren auf seinem Plane aussetze, zur Sprache. Der Fürst riet entschieden ab: „Ich weiß", schloß er, „welche Männer für Sie gezeugt haben; ich weiß, daß ich denken werde, wie diese Männer. Aber wer kann gegen das Vorurteil? Und in diesem Falle werden Sie unglücklicherweise mit Ihren eigenen Waffen bekämpft: Brockmann ist Ihr Schüler!" Schröder antwortete „mit verbindlicher Verbeugung": „Der Meister behält sich immer etwas vor." [1]

Das leuchtete dem großen Staatsmanne ein. Schröder aber ward, seines Wertes sich bewußt, durch diesen offenen und geheimen

[1] So Meyer, Schröder I, S. 341. Etwas anders bei Schmidt, Denkwürdigkeiten I, S. 194. Ich folge in der Darstellung dieser Vorgänge bald der einen, bald der anderen Quelle, die einander ergänzen und nur in unwesentlichen Punkten voneinander abweichen.

Widerstand immer hartnäckiger; er erklärte Stephanie entschieden, es bleibe beim Lear als Antrittsrolle. „Vortrefflich", jubelte jener, begab sich zu seinem Kollegen, rieb sich schadenfroh die Hände und sagte: „Nun ist's richtig; er will den Lear spielen. Durchgefallen ist er nun!"

Nun hatte zum Überfluß Schröder in einer Unterredung mit dem Chef der Wiener Bühne, dem Grafen Rosenberg, der ihn wegen eines Engagements in Wien sondierte, die etwas unvorsichtige Äußerung gethan: „Ich fürchte nur, ich möchte zu teuer für Ihr Theater sein."

Daraus und aus seiner Bemerkung Kaunitz' gegenüber, machte der Komödiantenklatsch, Schröder habe erklärt, Wien könne seine Verdienste nicht bezahlen, und Brockmann sei gegen ihn nur ein Schüler. Dergestalt war künstlich eine solche Verstimmung im Publikum wider den dreisten Fremdling erzeugt worden, daß, wie Schröder nachmals an Meyer schrieb, vor Anfang der Vorstellung das halbe Publikum entschlossen war, ihn auszupfeifen. Noch während des Ankleidens drang ein Freund aus Hamburg in seine Garderobe, der es für seine Pflicht hielt, ihn auf die unangenehmsten Auftritte vorzubereiten. In der That schien der Anfang der Vorstellung die Befürchtungen der Freunde und die Hoffnungen der Feinde zu bestätigen. Trotzdem nach dem ersten Akte der Kaiser selbst mit einigen Kavalieren das Signal zum Beifall gab, den die gewaltige Szene mit Goneril verdiente, gebot die Mehrheit Schweigen. Nach dem zweiten Akte ward der Beifall stärker, aber auch diesmal ward er von der Majorität niedergezischt. Der dritte Akt aber warf die Opposition über den Haufen, die Wogen des stürmischen Beifalls waren nicht mehr einzudämmen. Und von nun an begleitete eine Begeisterung und ein rasch aufgreifendes Verständnis jeden Zug des Darstellers, daß wiederholt bei offener Szene lauter Applaus erfolgte. Im vierten Akte pflegte Brockmann als wahnsinniger Lear für seine Predigt an Gloster einen Baumstumpf zu besteigen. Das galt als ein besonderer Trumpf, und natürlich war man gespannt, was Schröder in diesem Falle thun werde. Als er nun mit der oben

erwähnten Nuance[1] auch in dieser Szene seinen Rivalen überbot, da „durchdrang ein Geschrei des Jubels das Haus". Nach dem Fallen des Vorhanges am Schluß toste ein Beifall durchs Theater, der nicht wieder zur Ruhe kommen wollte. Man rief den Künstler, trotzdem durch kaiserlichen Befehl den Schauspielern streng untersagt war, diesem Rufe Folge zu leisten. „Man ließ weder den Ankündiger noch den Inspicienten, welcher dem Publikum sagen wollte, daß es der Kaiser verboten, zu Worte kommen. Sie mußten hinein, und es ward gar nicht angekündigt".[2] Und schon war Schröder wieder in seiner Behausung angelangt, „als das Publikum noch immer im Theater war und ihn herausrief". Stephanie, der treue Freund, aber fiel ihm um den Hals: „Hab ich nicht gut geraten Freund? hab ich mit dem Lear nicht gut geraten?"

Damit war das Eis gebrochen, und das Publikum, das wegen seiner wundervollen Empfänglichkeit für dramatische Kunst und der liebenswürdigen und temperamentvollen Art, in der es seinen Beifall bekundet, von jeher bis auf den heutigen Tag, als das Ideal eines deutschen Theaterpublikums gegolten hat, ward nun nicht müde, den Künstler für seine anfängliche Zurückhaltung zu entschädigen.[3] Der Kaiser und seine Familie gingen allen voran. „Am Tage nach der Vorstellung des Geizigen", schrieb (am 25. April) Schröder an Meyer, „überreichte mir der Oberkämmerer eine goldene Dose und eine Münze, die auf des Kaisers Reise nach Italien geschlagen worden, 25 Dukaten schwer. Nachmittags ließ mich der Kaiser zu sich kommen, und sprach eine ganze Stunde mit mir. Er redete mit solcher Güte, mit solcher Kenntniß, daß ich erstaunte, versprach das Theater zu behalten u. s. w. Im Hamlet sind über 1000 Menschen weggegangen, Thüren ein-

[1] Vgl. oben S. 247.

[2] An Meyer. Meyer, Schröder I, S. 346.

[3] Er gab am 15. April in Großmanns Henriette den Obersten, am 18. den Vater Rode, am 19. Merciers Essighändler, am 20. Harpagon, am 22. Hamlet, am 24. Diderots Hausvater, am 27. Odoardo, am 2. Mai Wegfort, am 4. den Athelstan.

gesprengt. Ich bin schon zweimal beim Fürsten Kaunitz gewesen und mit einer Art aufgenommen, die selten einem Meister (Minister?) widerfährt. Er hat sich angeboten mir Briefe nach Paris mitzugeben, auf daß, wie er sich ausdrückt, ein Mann meiner Art mit gehöriger Distinktion aufgenommen werde. Kurz wenn ich aus Eigendünkel toll würde, so könnte sich kein Mensch darüber wundern."

Er übertrieb nicht; und wohl mochte er, den seit seinen Kinderjahren die Menschen nie mit Liebe verwöhnt, und der sich auch als Mann jedes Wort der Anerkennung sauer hatte erkämpfen müssen, zu träumen glauben, wenn er jetzt sah, wie die Gewaltigen der Erde den fremden Komödianten mit ihrer Gunst überschütteten.

Mit dem Athelstan hatte er am 4. Mai schließen wollen, schon waren die Postpferde bestellt, da ließ ihm die Kaiserin Maria Theresia mitteilen, sie erwarte in wenigen Tagen ihre Tochter, die Erzherzogin Marie Christine aus Preßburg, und wünsche dieser das Vergnügen, eine Rolle von ihm zu sehen. Natürlich fügte er sich diesem Wunsche und erklärte sich bereit, am 11. Mai noch einmal als General in Brömels Adjutant und als Vater Rode aufzutreten. Diese Bereitwilligkeit trug ihm die höchste Gunst, eine Audienz bei der Kaiserin selbst, ein.

Am 7. Mai ließ sie ihn, vor der Messe, zu sich bescheiden und empfing ihn in Gegenwart ihres Hofstaates. „Ihre Freundlichkeit und Milde", berichtet sein Biograph, „übertraf alle Beschreibung. Ihre Gesundheit und Stimmung, sagte sie, hätten ihr seit geraumer Zeit untersagt das Schauspiel zu besuchen und folglich auch abgehalten Schröder zu sehen. Die Genugthuung könne sie sich nicht rauben lassen, seine persönliche Bekanntschaft zu machen und ihm für das Vergnügen zu danken, das er ihren Kindern und ihren guten Wienern gemacht, die nicht genug von ihm zu erzählen wüßten und das er ihrer lieben Tochter noch machen wolle." In der ihr eigenen herzgewinnenden Art fügte sie noch manches freundliche Wort hinzu und beschenkte ihn als Zeichen ihrer Gunst mit einem kostbaren Ringe. „Schröder",

berichtet wieder sein Biograph, „mußte seine ganze Fassung zusammenhalten, um die tiefe Rührung des erschütterten Gemüts nicht laut werden zu lassen.“

Alle hatten sie seit jenem Lear-abend gewetteifert, ihn an Wien dauernd zu fesseln, und in den Stammbucheinträgen der neuen Wiener Freunde, welche in den überschwenglichsten Ausdrücken den „unübertroffenen Schröder“ (Sonnenfels) „den würdigsten Mann und größten Schauspieler, den Deutschland je gesehen hat“ (Greiner) ihrer Freundschaft und Bewunderung versicherten, war bei den meisten das Schlußwort eine Bitte, wiederzukommen und dann nicht wieder zu gehen. „Natur, Kunst, Rechtschaffenheit — vereinbart — bilden den ächten, den großen Schauspieler“, schrieb der Dramatiker Freiherr von Gebler, „Für wen hatte Wien nur eine Stimme, daß Er es sey? Möchte der Wunsch der Kaiserstadt Schrödern bald wieder zu sehen, auf immer zu besitzen erfüllt werden.“

Allen diesen Werbungen und Lockungen, allen, auch von maßgebenden Persönlichkeiten, ihm gemachten bestimmten Vorschlägen war er bisher ausgewichen. Ein leiser Zweifel, ob trotz all diesem verlockenden Schein Wien gerade für einen Menschen seiner Art, mit seinen Gesinnungen und seinen Bedürfnissen der rechte Boden sei, hatte ihn immer von dem verpflichtendem Worte zurückgehalten. Aber der bezaubernden Herzensgüte Maria Theresias gegenüber hielt dieser Vorsatz nicht Stand, und wenn er auch die endgültige[1] letzte Entscheidung noch an die Erfüllung gewisser Bedingungen knüpfte und bis zu seiner Rückkehr nach Hamburg verschob, so gab er doch jetzt solche Zusicherungen für seine Rückkehr, daß die Kaiserliche Familie sein Kommen als sicher ansah.

---

[1] Meyer berichtet zwar (a. a. O. S. 345), er habe sich schon jetzt „verpflichtet auf Ostern des folgenden Jahres in Wien einzutreffen, wo er jetzt noch einige Tage verweilte um seinen künftigen Aufenthalt vorzubereiten“, aber vermutlich entspricht das nicht den Thatsachen; was sicher von dem folgenden Satze gilt: „Die Freude, welche diese Nachricht verbreitete war allgemein.“ Vergl. die folgende Anmerkung.

Einstweilen blieb jedoch diese Abmachung noch Geheimnis für das Publikum.[1]

Am 15. Mai brach er von Wien auf. Sein nächstes Reiseziel war München, wo er auf dem kurfürstlichen subventionirten Theater vom 22. Mai bis 4. Juni eine Anzahl Gastrollen[2] gab.

Im Gegensatz zu Wien fand er hier von vornherein die günstigste Stimmung. Das, unter dem Grafen von Seeau ein ziemlich kümmerliches Dasein fristende, Kunstinstitut fand sich geehrt, daß der große Schauspieler, der in Wien sich mit den Größen der dortigen Bühne gemessen und den Preis davongetragen hatte, auch in diesem ungleich bescheideneren Ensemble sich zu zeigen nicht verschmähte. In demselben bedingungslos sich hingebenden Enthusiasmus wetteiferte das Publikum, Gelehrte und Ungelehrte, den Mann zu feiern, der ihnen über die höchsten Ziele der Kunst, der Menschendarstellung überhaupt erst die Augen öffnete, der ihnen, welche durch an französischen Mustern gebildete Schauspieler an ein gewisses gespreiztes Pathos gewöhnt waren, in seiner monumentalen Schlichtheit und Natürlichkeit so gewaltig imponierte.

„Sie riefen Schauspielkunst!
Da kam die steife Dame
Behängt' mit fremder Zierd',
Gepudert, parfumirt
Und à la Herisson frisirt,
Mit Schmink' und Muschen im Gesicht!
Es waren Viele, die da schrien:
Wohl uns! Heil uns! daß sie erschien!

---

[1] Am 1. November 1780 schreibt Schröder an Dalberg, „Ostern geh ich auf ein Jahr nach Wien. Der Kaiser ist so zuvorkommend gewesen, daß ichs nicht ausschlagen konnte.“ Und am 8. November an denselben: „Meine Reise nach Wien muß nun wol fest seyn, da die Zeitungsschreiber schon wissen, mit welcher Rolle ich debutiren werde; obgleich meine letzte Resolution erst morgen in Wien seyn kann.“

[2] Er kam am 17. an, gab am 22. Mai Hamlet, am 26. den Obersten in Großmanns Henriette, am 28. den Essighändler und den Vater Rode, am 30. Lord Ogleby in der Heimlichen Heirat, am 2. und 4. Juni König Lear.

Die Weisen aber sagten unter sich:
Nein, wahrlich, nein, das ist sie nicht!
Sie flehten zur Natur: o theure Mutter höre,
Send uns Dein eigen Kind zu deiner Ehre!
Sie sandt' uns — Schrödern.
Da — sprach sie — habt ihr Ihn
Der — wo und was ich bin — mich kennt;
Die Weisen schrie'n:
O Heil, heil uns, daß Er erschien!"

Diese Worte, die der Dichter des Otto von Wittelsbach am „letzten Maytage" — also noch vor der Aufführung des Lear — dem „Einzigen, groß durch Sich, ohne Prunk, edlen Herzens ohne Falsch" ins Stammbuch einzeichnete, geben in ihrem stammelnden Enthusiasmus vielleicht am treuesten die Stimmung wieder, die Schröders Persönlichkeit als Mensch und Künstler in den litterarischen Kreisen der Isarstadt hervorrief: Wie er von der Bühne aus auf das schlichte Volk wirkte, beweist am besten jener Vorgang, der sich in der ersten Vorstellung des König Lear zutrug, dessen wir oben[1] bereits gedacht haben.

Auch dem fürstlichen Schirmherrn der Bühne selbst, dem Kurfürsten Karl Theodor, trat Schröder in diesen Tagen nahe; anfängliche Zurückhaltung erwies sich bald als Schüchternheit, und der Schauspieler fand Gelegenheit, auch außerhalb des Theaters dem ungewöhnlich kunstverständigen Herrn in freier Erörterung über Fragen der Litteratur und des Theaters ein solches Vertrauen zu seinem Charakter einzuflößen, daß auch hier wieder die Anfrage an ihn erging, ob er nicht geneigt sei, in München zu bleiben und die Leitung der Bühne in seine Hand zu nehmen. Auch diesmal antwortete Schröder ausweichend, war er doch durch sein Wort eigentlich schon an Wien gebunden, und durfte, vorausgesetzt, daß man ihm dort seine Bedingungen erfüllte, nicht mehr nachträglich zurückzutreten. Aber ebensowenig wies er die Sache ganz ab. Die Entscheidung war auch nicht dringend, da der

[1] Vgl. S. 247. Vgl. auch Grandaur Chronik des Hof- und Nationaltheaters in München (1878) S. 24.

Kontrakt des Grafen Seeau noch ein Jahr lief und er in Wien sich unter keinen Umständen auf länger als ein Jahr binden wollte.[1]

Nach fast vierwöchigem Aufenthalte, den Schröder im behaglichen Auskosten der angenehmen Münchener Geselligkeit im Kreise der Babo, Törring, Dufresne, in den Häusern des Präsidenten der Oberlandesregierung Grafen Morawitzky und des Grafen von La Rosée noch eine Woche über seinen letzten Spielabend verlängert hatte, brach er am 12. Juni auf, um der zweiten kurfürstlichen Bühne, dem erst vor einem Jahre unter des Freiherrn von Dalberg Leitung neu organisierten Hof- und Nationaltheater in Mannheim, einen Besuch abzustatten. Vom 17. Juni bis zum 2. Juli trat er hier an neun Abenden auf.[2] Auch hier fehlte es an enthusiastischen Beifallsbezeugungen und Ehren nicht. Auch hier fand er einen Kreis kunstfreundlicher und kunstverständiger Menschen, vor allem bei dem Intendanten Dalberg selber, bei dem Verfasser des deutschen Hausvaters, Freiherrn von Gemmingen, bei dem Übersetzer Gozzis, Werthes, freudigste Aufnahme, die sich nicht bloß auf Würdigung seiner schauspielerischen Leistungen beschränkte. Dalberg und Gemmingen trat er freundschaftlich nahe und mit beiden hat er die damals angeknüpften Beziehungen bis ans Lebensende unterhalten.

---

[1] „Seeaus Contract", schreibt Schröder am 1. November an Dalberg, unmittelbar anschließend an die auf S. 295, Anmerkung 2, mitgeteilte Stelle, „ist übers Jahr um — kann ich zum Besten des deutschen Theaters etwas beytragen, so wär es ja dann noch immer Zeit, denn Ostern übers Jahr bin ich frey. Nur muß es in diesem Falle freylich etwas Großes seyn, wenn ich mich entschließen soll. Ich überlasse in diesem Falle alles der Willkür Ew. Excellenz mit mir zu schalten. Finden Sie es für nöthig, da das Projekt durch meine Reise nach Wien verzögert wird, daß ich Ihnen etwas dem Churfürsten Vorzeigliches schreibe, so befehlen Sie." Diese Stelle ist es wol, die Pichler (Chronik des Großherzoglichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim 1879, S. 57) zu der Annahme verleitet hat, Dalberg habe Schröder für Mannheim „ein glänzendes Engagement" angeboten.

[2] 16. Juni Hamlet; 18. Harpagon und Vater Rode; 20. Oberst in Großmanns Henriette; 22. Van der Hoeft in Bocks Holländern; 25. Odoardo; 27. Frank in Gotters Argwöhnischem Ehemann; 28. und 30. Lear; 2. Juli Hamlet. Das Honorar betrug nach Pichler (a. a. O., S. 57) 325 Gulden.

An keiner Station seiner Wanderschaft aber hatte er vordem ein so andächtiges Publikum gefunden, das aus seiner tiefen Ergriffenheit kein Hehl machte, wie unter den Schauspielern dieser Bühne. In Wien hatten sich ihm die eigenen Kunstgenossen nur widerwillig gebeugt und manche von ihnen den Ärger über den unbequemen Rivalen nur allzu deutlich an den Tag gelegt. Die Münchener hatten sich ihm gegenüber gefühlt wie „geringe Leute" gegenüber einem „großen Herrn", ein wenig scheu und bedrückt im Gefühl der eigenen Unzulänglichkeit.

Hier in Mannheim begegnete er den letzten Schülern Ekhofs, dem hoffnungsvollsten Nachwuchs der deutschen Bühne: David Beil, Heinrich Beck, Aug. Wilh. Iffland.

Mit reiner, aufrichtiger Bewunderung hingen sie an den Lippen des Mannes, von dem jedes Wort und jede Geberde ihnen anfeuerndes Vorbild war, mit jugendlich-schwärmerischer Begeisterung schlossen sie sich an ihn an, der ihnen als Künstler wie als Mensch das Ideal eines deutschen Schauspielers verkörperte. Und so gewaltig die Überlegenheit seiner Kunst über alles, was sie bisher gesehen hatten, ihnen imponierte, und soweit die Kluft einstweilen war, die ihr Streben von seinem Können trennte, sie fühlten sich dadurch nicht beklemmt, sondern gehoben, angespornt, ihm nachzueifern, mit der Zeit seiner würdig, ihm ähnlich zu werden.

„Mit Schröders Erscheinung in Mannheim im Jahre 1780," schrieb Iffland nachmals, [1] „begann auch in jenen Gegenden eine neue Periode für deutsche Schauspielkunst, deren Gewalt man zuvor in solchem Grade nicht geahnt hatte. Was kräftig und regsam war, begann von der Zeit an einen höheren Flug."

Man hatte bisher in Mannheim geglaubt, in Michael Boek einen mustergültigen Hamlet zu haben. Aber nach Schröders Auftreten meinten die „Rheinischen Beiträge": [2] In Schröder habe man den „Hamlet selbst" gesehen. „Für Schröder sollte man die

[1] In der Lebensbeschreibung Beils im „Almanach fürs Theater 1808", herausgegeben von August Wilhelm Iffland. Berlin 1808. S. 165.

[2] A. Pichler, Chronik des Nationaltheaters in Mannheim. (1879.) S. 55 f.

Unterweisungen, die Hamlet den Schauspielern giebt, in Erz graben, und darunter setzen: „„Schröder hat das erfüllet!““ Den König Lear haben wir vor ihm nicht gesehen und man glaubt, daß man ihn nach ihm nicht besser sehen werde. Hamlet kannte ein großer Theil unseres Publikums erst durch Schrödern, weil ihn die Schauspieler, die ihn vorher spielten, aller ihrer vortrefflichen Eigenschaften ohngeachtet, selbst nicht kannten.“

Den Lear wagte ihm denn auch so bald keiner nachzuspielen, weil keiner sich jetzt schon getraute, einem Publikum, das Schröder in dieser Rolle gesehen, zu genügen. Das war nicht verzagter Kleinmut, sondern jene echte Bescheidenheit, die auch dem größten Künstler wohl geziemt. Nichts beweist eben schlagender, wie läuternd, befruchtend und erhebend Schröders Erscheinung auf diese Künstlergemeinschaft gewirkt hatte, als die Antwort, die sie dem Intendanten (August 1781) auf sein Drängen:[1] Meyer, Iffland und Beil sollten den Lear nacheinander spielen, erteilten: „Wenn Erkenntnis, Anstaunen der höchsten Größe beinahe soviel Verdienst als die höchste Größe selbst ist, so sind wir stolz darauf, durch die Mängel unserer Darstellung im Publikum Schröders ganze Größe zurückzurufen, seinen Triumph zu verherrlichen.“[2]

Schröder selbst fand sich zu seiner eigenen Überraschung am meisten von Beil angezogen, während ihn Iffland, dem er nach Gotters Schilderungen mit dem günstigsten Vorurteil entgegenkam, entschieden enttäuschte. Und dieser erste Eindruck ist auch, wie wir noch sehen werden, durch spätere Berührungen nicht verwischt worden.

Dagegen bot ihm dieser, an freundlichen Begegnungen so reiche, Mannheimer Aufenthalt erwünschte Gelegenheit, mit einem alten Gefährten, von dem er sich vor mehr als zehn Jahren in Unfrieden getrennt und der auch seitdem ihm mehrfach Anlaß zu gerechtem Groll gegeben hatte, mit Abel Seyler das ehemalige gute Einver-

---

[1] Martersteig, Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters 1781—83. (Mannheim 1890) S. 29.

[2] Martersteig, a. a. O., S. 31.

ständnis zu erneuern und dem gutmütigen, aber schwachen Manne alle seine Sünden förmlich zu verzeihen. Seyler fungierte unter Dalberg als „Direktor" und die ehemalige Mad. Hensel, nunmehrige Madame Seyler, wirkte an seiner Seite als erste Heroine und Dämon der Zwietracht am Mannheimer Theater, wie nur je zuvor. Schröder war sein Gast und schied am 4. Juli, eine Strecke Weges geleitet von seinen jungen Freunden, von ihm und von ganz Mannheim in einer ausgelassen gehobenen Stimmung, die sich deutlich in einem von Straßburg aus an seinen Quartiergeber gerichteten Briefe [1] spiegelt:

„Straßburg d. 5.

Hier sitz ich lieber Seyler, und möcht für Freuden des Teufels werden. Ich komme gestern mit genauer Noth, trotz des unmenschlichen Trinkgelds um 5 Uhr hier an; (denn man hat mich auf einigen Stationen eine Stunde warten lassen) will nach der Comödie — ist keine — frage nach der Diligence — geht nur alle Dienstage. — Darauf hab' ich mir von einer Bande Luftspringer Aequilibristen, Pantomimisten, Seiltänzeristen, Feuerwerkisten, und ordentlichen Ballettänzeristen etwas vormachen lassen. Zeug genug für 30 Sous! .... Wie befindet sich Mad? ich hoffe besser! Sind meine Reisegefährten glücklich zurückgekommen? Tausend Dank! bester Freund für Ihre gütige Aufnahme — ich wünsche nichts mehr als Gelegenheit zu haben, sie einmal erwiedern zu können. Empfehlen sie mich H. von Dalberg aufs beste. Sie glauben nicht wie sehr ich ihn schätze! Es thut einem freyen Bürgersmann so wohl, einen solchen Cavalier zu sehen. Grüße, Küsse, Complimente an ganz Mannheim!" u. s. w.

Mit eigenen Empfindungen muß er von Kehl aus die „wunderschöne Stadt" begrüßt haben. Von hier aus datierte sich eine neue Epoche seines Lebens.[2] Hier war die Stelle, wo er vor

---

[1] Ihn hat zugleich mit den (42) Briefen an Dalberg aus dem Handschriftenbande der Königl. Hofbibliothek zu München auszugsweise zuerst veröffentlicht Hermann Uhde in den Sonntags-Beilagen zum Hamburgischen Correspondenten vom 13., 20., 27. Juni und 4. und 11. Juli 1875.

[2] Vgl. I., S. 185 ff.

19 Jahren härter als je vor dem Abgrund eines rettungslosen physischen und moralischen Bankrotts gestanden. Nun fuhr derselbe, der damals ein Flüchtling aus dem Elternhause, ein diebischer Taugenichts und Vagabund an der Kehler Heerstraße gesessen, als ruhmgekrönter, vielbewunderter Meister der Kunst des Weges zurück, mit schmeichelhaften Empfehlungen des Fürsten Kaunitz an den kaiserlichen Gesandten in Paris in der Tasche, um dort französisches Theater zu studieren und unter anderen denselben Preville zu sehen, den er vor 19 Jahren in der Selbstgefälligkeit und Indolenz seines Kneipenlebens glaubte über die Achsel ansehen zu dürfen.

Den Abstecher nach Italien hatte er bereits in Wien aus seinem Programm gestrichen, da ihm dort gesagt wurde, die Sacchische Truppe, um die es ihm vor allem zu thun war, lohne die Reise nicht. Auch scheute er die erheblichen Kosten. Um so mehr versprach er sich von Paris. Französische Kunst und französisches Theater hatte er bisher, von dem einen Preville abgesehen, nur an jenen, aus Größen zweiten und dritten Ranges bestehenden Wandertruppen studieren können, wie sie ihm noch unlängst in Hamburg das Leben sauer gemacht hatten. Es galt jetzt, an Ort und Stelle zu prüfen, welcher Wirkung auf ihrem nationalen Boden, ausgeübt von ihren ersten Meistern, diese, von den von ihm für richtig erkannten Grundsätzen so wesentlich abweichende, Kunstübung fähig sei.

Die Zeit dafür war allerdings ein wenig knapp bemessen, zumal für einen, der Paris überhaupt zum ersten Male sah, denn nur 14 Tage (vom 2.—24. Juli) standen ihm zur Verfügung. Wenn er trotzdem in diesen gedrängten Stunden eine Fülle der angenehmsten, anregendsten und belehrendsten Eindrücke empfing, so hatte er das nicht zum wenigsten dem kaiserlichen Gesandten, Grafen Mercy zu danken, der den deutschen Künstler in der liebenswürdigsten Weise mit den namhaftesten Vertretern der Pariser Gelehrten- und Schauspielerwelt bekannt machte. Der Zeitpunkt war auch insofern für eine persönliche Berührung mit dem Pariser Kunstleben günstig gewählt, als man gerade dort

dem deutschen Drama und deutschen Theater eine größere Beachtung zu schenken begann. Gerade damals bereitete der Professor an der Pagenschule M. Friedel, der mit dem litterarischen und künstlerischen Paris intime Fühlung hatte, sein Nouveau Théâtre allemand vor, in dem Goethes Clavigo[1] und Lessings Emilia den Franzosen in einer guten Übersetzung bekannt gemacht wurden. Der Idyllendichter Berguin arbeitete an einer Bearbeitung der Emilia für die französische Bühne, in Versen, und Mercier, „von der hinreißenden Schönheit dieses Stückes fast wider seinen Willen entzückt", war im Begriff, die von seinem Freunde veranstaltete Übersetzung der hamburgischen Dramaturgie mit seinen Anmerkungen herauszugeben, in denen er seinen Landsleuten derb die Wahrheit sagte.[2] So durfte also ein deutscher Künstler, dem als Schauspieler und als Einführer Shakespeares ein so bedeutenter Ruf voranging, und der zudem so wirkungsvoll durch den Gesandten eingeführt war, auf ernste Beachtung und freundliches Entgegenkommen rechnen.

Für den eigentlichen Zweck der Reise, das Theater zu sehen, war hingegen die Konstellation nicht so günstig. Das Théâtre Italien besaß allerdings in Carlin einen Arlequino allerersten Ranges, war aber gerade hinsichtlich des ihm eigentümlichen Kunststiles nur noch ein Schatten seiner einstigen Bedeutung. Und auch im Théâtre français waren die Träger der großen Namen entweder vom Schauplatz verschwunden oder zeigten deutliche Spuren des Verfalls. Preville, einst, für niedrig-komische Rollen, der viel und mit Recht bewunderte Meister, konnte allerdings immer noch als Säule gelten, aber Spuren abnehmender Kraft verriet auch er. Schröders Bewunderung erregte er besonders in Boursaults Mercure galant, während er ihm im

[1] Im Clavigo war Beaumarchais' Name auf dessen ausdrücklichen Wunsch in de Ronai verwandelt, Goethes wörtliche Entlehnungen aus dem Memoire dagegen in der Fassung des Originals gegeben.

[2] Litteratur- u. Theaterzeitung 1780, S. 671. Die Übersetzung erschien übrigens erst 1785.

Bourru bienfaisant des Goldoni, einer Rolle, in der er selbst als Paridom Wrantpott[1] großen Erfolg gehabt hatte, wohl durch die Konsequenz seiner Durchführung des Charakters, wie er ihn einmal angelegt hatte, imponierte, ihn dagegen hinsichtlich der Auffassung der Rolle zum Widerspruch reizte; „er konnte," erzählt sein Biograph,[2] „sich nicht überzeugen, daß männlicher Unwille durch kindisches, ärgerliches und kleinliches Hinauftreiben der Stimme bezeichnet werden dürfe." Preville, meint Meyer, habe sich auf Goldonis Urteil berufen können, der ihn in dieser Rolle für unübertrefflich erklärt habe. Aber Goldoni habe keinen anderen gesehen. Mir scheint in dem Urteil des deutschen Künstlers über diese Auffassung einer von einem italienischen Dichter geschaffenen und von einem Franzosen dargestellten Rolle der Rassenunterschied zwischen germanischer und romanischer Komik wieder einmal hervorzutreten. Der deutsche Darsteller legt bei derartigen Rollen das entscheidende Gewicht auf die Gefühlstöne, er ist Humorist, der Romane auf die charakteristischen, dem Leben abgelauschten, zum Lachen reizenden Züge, er ist Komiker.

Hingegen war Schröder entzückt von dem vornehmen, eleganten Molé, dem Ideal einen feines Komikers, durch die Wahrheit und Natürlichkeit seines Spiels, besonders als Dorval in Goldonis Bourru und in einem Nachspiel, Adelaide ou l'Antipathie pour l'Amour, in dem Mlle. Doligny, eine überaus häßliche, aber in sentimentalen Liebhaberinnen vorzügliche, temperamentvolle Schauspielerin, die Titelrolle gab. Im tragischen Fach machten ihm tieferen Eindruck nur die Sainval als Iphigenie in Aulis und die Raucourt als Cornelie im Mort de Pompée, einer Rolle, die nach dem Tode der Lecouvreur keine andere Schauspielerin hatte übernehmen wollen. Dagegen scheint der eigentliche Liebling der Pariser Madame Vestris, die dem durchgefallenen Drama de Belloys, Pierre le cruel, nachträglich zum Siege verhalf, ihm nicht gefallen zu haben, trotzdem dies Drama, mit dem erwähnten Nachspiele

[1] Vgl. oben S. 112 f.

[2] Schröder I, S. 348.

und Gretrys Oper Andromaque, die einzigen Repertoirstücke waren, die er zur Einführung auf der deutschen Bühne geeignet erachtete.

Alles in allem war sein Urteil über die Darstellungsweise der Franzosen „in der von ihnen einmal beliebten Art“ voll Anerkennung und Bewunderung. Dagegen konnte er sich nicht davon überzeugen, daß diese Art in irgend einer Weise den Vorzug vor der deutschen verdiene. Namentlich in der Tragödie erklärte er die, gerade damals auf dem Pariser Theater aufkommende, Manier, das stilgemäße, hohe Pathos jählings durch den Konversationston zu unterbrechen, für im höchsten Grade unkünstlerisch. Und so sehr er selbst durch sein Beispiel und seine Schule durchweg auch für die Tragödie schlichte, realistische Darstellungsmittel bevorzugte, so wenig wollte ihm die Übertragung dieses Tones auf ein Drama gefallen, das durch den hohen Schwung der Rede und den Rhythmus des Verses einer derartigen Behandlung widerstrebte.

Die Landsleute, Friedel, der Kupferstecher P. A. Wille, der Musikdirektor Joh. Philipp Schönfeld, traten ihm, wie die Einzeichnungen der beiden ersten in sein Stammbuch, und hinsichtlich des letzteren Schröders Biograph bezeugen, in diesen Wochen nahe und beeiferten sich, durch ihre Freundschaft ihm den Aufenthalt nicht nur interessant, sondern auch behaglich zu machen.

In dem Augenblick, wo Schröder Paris verließ, befand er sich auf der Rückreise. Noch einmal ward, auf dringenden Wunsch der dortigen Freunde, in Mannheim am 26. Juli Rast gemacht; diesmal war es nur auf ein behagliches Beisammensein abgesehen. Aber da jene nicht nachließen mit Bitten, so spielte er auch an drei Abenden (am 1., 2., 7. August) den Westindier, den General in Brömels Adjutanten und den Athelstan. Von diesem letzten Tage seines Auftretens datiert Dalbergs Eintrag in sein Stammbuch:

„Natur und Wahrheit, die Dich leiten
Durch's alte treue Vatterland,
Beschäfft'gen sich, Dir zu bereiten
Von teutscher Brüder biedrer Hand
Ein Denkmal ewig, groß, drauf jeder schreiben kann:
Das war ein Mann!“

Am 9. August brach er von Mannheim auf und machte bei Gotter in Gotha vom 12. bis zum 16. Rast. Welch ein Abstand zwischen jenem ersten Besuch vor vier Jahren! Damals Ekhof noch am Leben und das Gothaer Theater eine Pflanzstätte frisch aufstrebender Talente, der Besucher selbst ein außerhalb seines unmittelbaren Wirkenskreises höchstens dem Namen nach Bekannter; heute Ekhof im Grabe, seine Künstler in alle Winde zerstreut, Gotter in enge Zirkel eingesponnen, und der Freund aus der Fremde, der Träger eines von Deutschlands Fürsten, Denkern und Dichtern laut gepriesenen Namens! Man begreift, wie Gotter unter dem Eindruck dieser Empfindungen dem Freunde das Wort ins Stammbuch schrieb:

„Daß Du die Tempel besuchtest, die Melpomene unter den Deutschen hat, dafür lohnt Dich ihr himmelansteigender Weihrauch und die Bewunderung Germaniens und die Achtung seiner Beherrscher, wie sie, vor Dir, noch Keinem ward. Aber daß Dich Lorbeerbedeckter das Vergißmeinnicht am Bache noch reizt, — O wie kann Dir mein Herz das danken?"

Am 15. August war er von Gotha aus mit dem Freunde zusammen in Weimar, und „zur Erinnerung eines Morgenspaziergangs zeichnete sich der Dichter des Götz von Berlichingen in das Stammbuch des Schauspielers, dessen Leben und Wirken er für seinen Serlo so manchen charakteristischen Zug verdankt.

Nach zweitägigem Aufenthalte in Braunschweig traf Schröder am 21. August wieder in Hamburg ein und fand die Bühne bereits „in etwas verwirrten Umständen" vor. Wenn er auch das Hauptübel, woran sie krankte, den Mangel einer energischen einheitlichen Leitung, nicht heilen konnte, so stellte er seine ganze Kraft als Schauspieler und Regisseur zur Verfügung. In nicht weniger als zwölf neuen Rollen erschien er vom 29. August bis Ende Dezember auf der Bühne. Zum ersten Male gab er den Paul Werner in der Minna, den Orosman in der Zaire, den Guelfo in Klingers Zwillingen. Mit letzterer Rolle, die er am 27. September zuerst gab, ging es ebenso, wie mit Hamlet. Brockmanns Leistung, die bisher alle gerade in dieser wild leiden-

schaftlichen Partie bewundert hatten, ward durch Schröder tot gemacht. Er tobte und raste nicht so wie jener, aber gerade das innerlich fressende Feuer der Leidenschaft, das seine Mienen, seine Worte nur erraten ließen, wirkte um so erschütternder. Durch seine Darstellung war das Stück zu neuem Leben erwacht und daher der Dichter doppelt zu beklagen, daß ihm dieses Schauspiel für immer entging. Auf der Durchreise nach Petersburg hatte Klinger kaum 14 Tage vorher erst Hamburg berührt. „Marte Venereque" lautet sein Stammbucheintrag vom 14. September.

Es waren reichbewegte Wochen, und trotzdem er den Abstand der kühlen Zurückhaltung des Publikums, „welches richtig urteilt, aber aufs höchste sagt: der hat gut gespielt! dessen Gefühl so verhärtet ist, daß es nie zu Thränen gebracht werden kann", [1] im Gegensatz zu den liebenswürdigen, temperamentvollen Süddeutschen, „welche fühlen und die der Schauspieler in Täuschung versetzen kann, daß sie Schauspiel, Schauspieler und Schauspielhaus vergessen" jetzt sehr empfand, so ward doch seine Thatkraft dadurch nicht gelähmt. Diese Freudigkeit und Lebendigkeit schien sich auch seiner Umgebung mitzuteilen. Boie, der Anfang September in Hamburg sich aufhielt, war ganz überrascht von der Veränderung, die mit Schröders Frau vorgegangen. „Sie muß nothwendig jetzt besser spielen" schrieb er,[2] „da sie auch in anderer Absicht sich ganz geändert hat. Sie ist etwas stärker geworden und ihre Figur hat sich dadurch mehr gehoben und sie ist überdieß munter in Gesellschaft, und spricht ihr Wörtchen mit."

Dem Guelfo ließ Schröder schon am 4. Oktober den Grafen Wodmar in Gemmingens Hausvater folgen, und wir dürfen wohl seinem Biographen Glauben schenken, daß die liebenswürdige Anmut und männliche Würde, die dieser Karakter verlangt, ihm vorzüglich gelangen. „Äußere Würde und Hoheit mit innerer verbunden, Rührung mit Festigkeit, höchste Anspruchslosigkeit mit Selbstbewußtsein, ungekünstelte Herablassung, Scherz, Gefälligkeit und

[1] Brief an Meyer vom 1. Oktober 1780. Meyer, Schröder I, S. 352.
[2] An Luise Meyer 5. 6. September 1780.

schlichter Sinn bei adeligen Sitten, konnten nicht treffender dargestellt werden. Unter dem vielen Guten, was ihm der Dichter in den Mund gelegt, ist einiges weder neu noch tief geschöpft: aber Schröder gab es auch ohne Gewicht darauf zu legen. Seine bedeutenden Reden und Erzählungen hingegen waren Meisterstücke des Vortrags. Die Leichtigkeit und Gewandtheit, womit er sich in seinem prächtigen und geschmackvollen Anzuge bewegte, vollendeten die willkommene Erscheinung."

Der Künstler offenbarte in dieser Rolle wieder eine ganz neue Seite seines Talentes, und vielleicht ist auf die besonders betonte Vornehmheit und weltmännische Haltung das Vorbild des, in dieser Hinsicht unübertrefflichen, Molé nicht ohne Einfluß gewesen. In einer Rolle des letzteren versuchte er sich noch in diesem Winter, als Farville in der Adelaide, die er gleich nach seiner Rückkehr von Paris in Prosa übersetzt hatte. Es war eine Liebhaberrolle, zu deren Übernahme ihn Voght zum Vorteil des Stückes überredet hatte, denn es gefiel in dieser Besetzung so, daß es viermal hintereinander wiederholt werden mußte.

Wenige Tage vorher war die endgültige Entscheidung über Schröders nächste Zukunft gefallen. Zunächst auf ein Jahr war er von Ostern 1781 an die Wiener Bühne gebunden unter so glänzenden Bedingungen, wie sie nie zuvor einem deutschen Schauspieler an irgend einer deutschen Bühne zugestanden waren, und die in geradezu komischen Kontrast zu dem bisherigen Wochengehalt von 16 Thalern standen.[1] Er selbst erhielt einen Jahresgehalt von 2550 Gulden, seine Frau 1450 Gulden.

So stand Schröder also zum zweiten Male im Begriff, zu freierer Entfaltung seiner Kräfte das Band zu lösen, das ihn mit der Hamburgischen Bühne verknüpfte. Zum zweiten Male galt es, wie vor 14 Jahren, in der Fremde ein Glück zu suchen, das ihm im Augenblick die Heimat nicht gewähren zu können

[1] Wieviel er selbst als Mitglied unter der neuen Hamburger Direktion erhielt, ist nicht bekannt; seine Frau erhielt ein Wochengehalt von zwölf Thalern (gegen bisher 5!).

schien, und wieder kreuzte sich, jetzt zum letzten Male, an diesem Wendepunkte seines Schicksals sein Weg mit dem Lessings. Aber während der jüngere Freund sich rüstete, alle Segel beizusetzen zu lustiger Fahrt ins Weite, rüstete sich jener zur Heimkehr in den letzten Hafen.

Vom 7. bis 29. Oktober weilte Lessing in Hamburg, aber die Freude, die er seinen dortigen Freunden zu bereiten gedacht hatte, ward jenen empfindlich getrübt durch den Anblick seiner verfallenden Kräfte. Für Schröder verknüpften sich mit seinem Namen die teuersten persönlichen Erinnerungen, und seit der Emilia Galotti, dem in seinen Augen kein anderes in deutscher Sprache geschriebenes Drama gleichkam, hatte er auch äußerlich Lessing mit der hamburgischen Bühne dadurch enger zu verbinden gesucht, daß er ihm vertragsmäßig für jedes ungedruckte aufführbare Schauspiel 100 Speziesdukaten zusicherte. Im Nathan wieder, der vor Jahresfrist erschienen war, hatte Schröder so sehr den geläuterten, verklärten Ausdruck seiner eigensten Gefühle und Gedanken gefunden, daß ihm dies Werk fast als ein heiliges geweihtes Buch galt. Trotz seiner Begeisterung dafür, und trotz der Vorliebe und Meisterschaft, mit der er im vertrauten Kreise daraus vorzutragen pflegte, hat er sich denn auch nie entschließen können, es der Willkür und den Launen eines gewöhnlichen Theaterpublikums preiszugeben. So war Lessing ihm der Inbegriff der höchsten sittlichen und künstlerischen Ideale, denen er selbst nacheiferte, und jede Berührung mit ihm ein Gewinn fürs Leben. Doppelt schmerzlich jetzt der Eindruck, da er sich sagen mußte, es ist das letzte Mal

Was die Beiden in den Stunden, die der müde Dichter im Hause im Opernhofe zubrachte, miteinander über Vergangenheit und Zukunft der Kunst, die ihnen beiden am Herzen lag, ausgetauscht haben, ist uns ebenso wenig aufbewahrt, wie der Inhalt ihrer Gespräche, vierzehn Jahre früher.

Aber ein Zeugnis ist uns doch erhalten: Der Reisesegen, welchen der Meister, der zum letzten Male am 12. Oktober unter Schröders Dache geweilt, am 20. Oktober ihm in das Stammbuch schrieb:

„Daß Beyfall Dich nicht stolz, nicht Tadel furchtsam mache!
Des Künstlers Schätzung ist nicht jedes Fühlers Sache!
Denn auch den Blinden brennt das Licht,
Und wer Dich fühlte, Freund, verstand Dich darum nicht."

Trost für vergangene Enttäuschungen, Warnung vor künftigen Illusionen in beredter Kürze zusammengedrängt. Treffender konnte das, worauf es für Schröder in diesem Augenblicke seines Lebens ankam, nicht in Worten ausgedrückt werden.

An einem der folgenden Abende dieses Winters[1] brachte bei der Durchblätterung des Stammbuches der Anblick von Lessings „geliebten Schriftzügen", wie uns Schröders Biograph erzählt, den jungen Freund zur Äußerung der Besorgnis vor dem Einfluß „gebrannter Blinder auf unverständige Sehende", und gab dadurch Schröder Anlaß, sich selbst über seine Auffassung seiner nächsten Aufgaben auszusprechen, deren Wortlaut an dieser Stelle nicht entbehrt werden kann: „Ich muß erfahren, woran ich mit der Kunst bin," antwortete Schröder. „Was ich gesehen und kennen gelernt, hat mich in meinen Grundsätzen bestärkt. Es mag seyn, daß jede meiner einzelnen Rollen von einem Schauspieler übertroffen wird, den seine Persönlichkeit oder seine nähere Bekanntschaft mit den geschilderten Verhältnissen mehr als mich für sie begünstigen. Aber es ist keine eigentliche Kunst sich selbst zu spielen. Das wird jedem verständigen Nichtschauspieler gelingen, der gut zu sprechen und sich anständig zu benehmen weiß. Der allein scheint mir eine wirkliche Kunststufe erstiegen zu haben, der jeden Charakter so auffaßt, daß sich ihm nichts Fremdes beimischt; daß er nicht blos an eine allgemeine Gattung mahnt, sondern sich auch von seinen Verwandten

---

[1] Meyer, Schröder I, S. 336 f., verlegt die Unterredung allerdings ein Jahr früher, in den Winter 1779/80, ehe Schröder seine Reise antrat. Der Irrtum liegt aber auf der Hand. Wahrscheinlich ist Meyer bei der Anordnung dadurch irre geführt worden, daß Schröder von der Zukunft spricht, die ihn lehren solle. Aber Schröder betrachtete eben das Engagement nach Wien als einen solchen Versuch, wie er denn auch in seinen Briefen immer nur von einer „Reise" nach Wien spricht.

durch eigentümliche Züge unterscheidet, die er aus seiner Kunde hernimmt, um den Wünschen des Dichters zu entsprechen. Das unterscheidet den Schauspieler von dem guten Vorleser und Declamator. Der letzte kann den Zuschauer, so lange er ihn mit dem ersten noch nicht verglichen hat, sehr befriedigen. Aber sobald er diesen sieht, muß er begreifen, daß er vorher nur an die Person erinnert worden, die er jetzt selbst erblickt. Dahin meine ich es gebracht zu haben. Ich glaube Alles ausdrücken zu können, was der Dichter, wenn er der Natur treu geblieben ist, durch die Worte oder Handlungen seiner Personen ausdrücken wollen; und ich hoffe in keinem Stücke hinter den billigen Forderungen des Menschenkenners zurückzubleiben, ohne einen anderen Spiegel zu Rate zu ziehen, als den der Wahrheit. Die Kunst kann nicht mehr aufzufassen begehren, wenn sie nicht Künstelei werden will. Sie sehen, warum mir der Natursohn Shakespeare Alles so leicht und so zu Dank macht; warum mir manche sehr bewunderte und dichterisch glänzende Stelle Kampf und Anstrengung kostet, um sie mit der Natur auszugleichen; warum ich sie gleichsam verwischen muß, damit sie dem Charakter nicht widerspreche. Es kommt mir gar nicht darauf an zu schimmern und hervorzustechen, sondern auszufüllen und zu sein. Ich will jeder Rolle geben was ihr gehört, nicht mehr und nicht weniger. Dadurch muß jede werden, was keine andere sein kann. Die Richtigkeit dieses Bestrebens wird man meinem Verstande nicht verdächtig machen. Darauf kommt es an zu erproben, ob es mir gelungen ist. Und das verbürgt mir weder das Urteil meiner Freunde, noch der Kenner allein. Jene sind an mich gewöhnt; und diese können bestechlich werden, weil sie einer großen Wahrheit huldigen. Sie mögen nicht rechten, wo die bloße Absicht ihren Wünschen zusagt. Wirkliches Verdienst bewährt sich dadurch, daß es die Vorurteile vernichtet. Bin ich, was ich zu sein nicht verzweifle, so muß aller herkömmliche Irrtum, Alles, was Kunst zu sein glaubt, ohnerachtet es der Natur widerspricht, der Erscheinung der kunstgebildeten Natur weichen; so muß ich auf den unwissendsten Zuschauer wirken, wie auf den gelehrtesten,

so muß jeder Blick in sein eigenes Herz den Anwesenden überzeugen, er sehe von mir, was er sehen solle."[1]

So klar, scharf umrissen standen ihm die Konturen seines künstlerischen Ideals vor Augen, so sicher und fest ruhte jede kleinste Nuance seiner Darstellung auf einer durch keinerlei effekthascherische Winkelzüge zu beirrenden Anschauung, so stark war in ihm der Wille und das Vermögen, das richtig Erkannte in That umzusetzen. Das war es, was ihm, außer seiner angeborenen Begabung, in dieser Epoche seines Lebens die schrankenlose Macht über die Seelen der Zuschauer gab; er spielte auf ihnen, wie auf den Saiten eines Instruments die Hand des Meisters.

Auch das letzte Vierteljahr, das erste des neuen Jahres war für Schröder arbeitsreich und bewegt wie nur je. Der Widerstreit der Geschmacksrichtungen im Schoße der Direktion, der schon im Herbst eine Zaire wieder auf die Bühne gebracht hatte, zwang ihn, am 15. Januar in einer geschmacklosen, die Züge des Originals bis zur völligen Unkenntlichkeit verwischenden Bearbeitung von Shakespeares Zähmung der Widerspenstigen,[2] am 12. Februar in Voltaires Tankred und am 28. in Törrings bühnenwirksamem und ergreifendem Ritterdrama Agnes Bernauer die verschiedensten Stilgattungen zu vertreten und einer jeden ihr Recht zu teil werden zu lassen. Als Herzog Albrecht in Törrings Drama erwärmte er sogar seine „fühllosen" Hamburger so, daß sie ihn — was bisher noch nie einem Schauspieler in Hamburg geschehen — nach der Vorstellung herausriefen. Wenn sie damit meinten, ihm eine besondere Freude zu machen, so irrten sie freilich sehr.

Mit der Mitte des März fand die Wintersaison ihr Ende,

---

[1] Sofort machte ihn Meyer aufmerksam auf die merkwürdige Übereinstimmung dieses aus eigenster persönlicher Erfahrung geschöpften Grundsatzes mit dem Ciceronianischen: Est summi oratoris summum oratorem populo videri. Nunquam de bono et malo oratore doctis hominibus cum populo dissensio fuit.

[2] Unter dem Titel „Die bezähmte Widerbellerin oder Gasner der zweite". Bearbeiter war Schink.

und damit hatte für Schröder und seine Frau endgültig die Scheidestunde von der Bühne, die ihn zum Meister hatte wachsen sehen, geschlagen.

Aber vorher galt es noch, eine letzte Pflicht zu erfüllen.

Am 15. Februar hatte Lessing in Wolfenbüttel die Augen geschlossen. Am 9. März ward auf der hamburgischen Bühne eine Trauerfeier begangen. Man gab Emilia Galotti. Nach dem Stücke begann eine feierliche Musik, während welcher der Vorhang aufrollte: auf der schwarz verhangenen Bühne stand das ganze Personal in tiefer Trauer um eine, auf erhöhtem Postament ruhende, Urne gruppiert. Gesang folgte, dann sprach Schröder die von D'Arien gedichtete Trauerrede.

Acht Tage darauf, am 16. März 1781, traten Schröder und seine Frau zum letzten Male im Athelstan auf. Beide sprachen nach dem Schluß des Dramas in gereimten Reden dem Publikum ihren Dank und ihre Trauer über die bevorstehende Abschiedsstunde aus. Beide aber betonten mit richtigem Takt, daß ihres Herzens freier Wille sie in die Ferne ziehe; und zum Schluß gab die Frau auch der Hoffnung auf Wiederkehr Ausdruck:

„Es wäre schrecklich, sähn wir nicht von weiten
Die Hoffnung unsrer Wiederkehr.
Laßt uns ihr Freunde diesen Trost begleiten,
Daß es Euch einst willkommen wär,
Wenn wir, die itzt nach mehr Vollkommenheiten streben,
So ausgerüstet, dann allein für Hamburg leben."

Auch das war keine Phrase.

Als Reisende, nicht als Auswanderer zogen sie in die Ferne.

Die Hamburger Galeriebesucher aber, deren Liebling Schröder in allen Phasen seiner Entwickelung gewesen, faßten ihre Abschiedsstimmung in die Worte: „He speelt wahrhaftig good! aberst nu geiht he weg, de undankboare Keerl! Wie hefft em billd't!"

Zu berichtigende Druckfehler.

S. 6 Z. 15 v. o. l.: wurde statt werde
„ 54 „ 3 v. o. l.: Aolus statt Aolus
„ 60 „ 1 v. u. l.: Juni statt Mai
„ 73 „ 7 v. u. l.: nichts statt nicht
„ 109 „ 5 v. u. l.: entstehenden statt einstehenden
„ 141 „ 11 v. u. l.: daß uns noch statt daß wir uns noch
„ 145 „ 2 v. o. l.: brain.“ statt brain.
„ 153 „ 6 v. u. l.: aus der statt ausder
„ 170 Anm.[1] Z. 1 l.: Anm. statt Anm;
„ 174 Z. 2 v. u. l.: entpuppte, statt entpuppte
„ „ „ 1 v. u. l.: als Freund statt nicht nur als einen Freund
„ 189 „ 11 v. u. l.: übliche statt üblichen
„ 192 „ 6 v. o. l.: Joh. Rist statt J. M. Rist
„ 200 Überschrift l.: Wirkung des Erfolges statt Vorstellung des Erfolges
„ 205 Z. 6 v. o. l.: der vierte statt der vierten
„ 211 „ 12 v. o. l.: um den statt um die







